الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران

كلية الآداب،اللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها

السرد الروائي وأدبية التناصية
الرواية المغاربية نموذجاً

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب المعاصر

إشراف الأستاذ الدكتور: إعداد الطالب :

محمد بشير بويجرة **كواري مبروك**

أعضاء لجنة المناقشة

أ . د . محمـــد داود عضواً رئيساً
أ.د.محمد بشير بويجرة مشرفاً و مقرراً
أ.د . عكاشة شايف عضواً مناقشاً
د . لحسن كرومي عضواً مناقشاً
د . الطاهر بلحيا عضواً مناقشاً
د . محمد بلقاسم عضواً مناقشاً

السنة الجامعية. 2008. 2009

بسم الله الرحمن الرحيم

سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا

صدق الله العظيم

صدق الله العظيم

الإهــداء

إلى روح الوالدين الكريمين

إلى الزوجة والأبنـاء

إلى كل الذين تربطني بهم علاقة

أخوة أو صداقة ...

أهدي هذا الجهد تقديراً وعرفاناً...

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الفاضل

الدكتور محمد بشير بويجرة ..

على صبره ونصحه ...

وإلى كافة الأصدقاء بقسم اللغة العربية وآدابها...

ببشار ووهران ...

مقدمـــة

لا شك في أن البحث في العلوم الإنسانية وعر المسالك ، كثير المزالق والانعراجات، و المعالجة النقدية للظواهر الأدبية، تعنت الدارس في الوصول إلى حقائق علمية ثابتة، لخصوصية هذه العلوم المتصلة بجوانب شديدة التعقيد، والتباين في الإنسان . ذلك بأنها تشذ عن كل إجماع ، وتتملص من التقنين الذي يرهقها، وخاصة في الأدب الذي يخاطب المشاعر ، ويعالج قضايا الإنسان الفكرية الاجتماعية والسياسية، والجمالية، والعاطفية...

لقد اشتغل النقد الأدبي بالنصوص الإبداعية، وحاول فهم الظواهر الأدبية بالوقوف على شتى الأجناس الخطابية في صيرورتها عبر المراحل التاريخية ، فأنتج قواعد وآليات لفهم الإبداع الأدبي ، وتفسير مضامينه ومسك أبعاده الفنية والجمالية. فالنقد الأدبي تدرج في تعامله مع النتاج الأدبي من خلال تطور المعرفة، فعكف في مرحلة تاريخية على البحث في المؤلف من خلال نصه، وعن السياق الذي أفرزه . وكانت للنقد صولات وجولات تميز المبدعين ، وإبداعاتهم . فوضعت معايير تؤطر الأدب أنتاجاً وقراءةً .

ثم رحل النقد من هذه المحطة، لإدراكه أن ما يشتغل عليه، وما وصل إليه من نتائج لا يفي بالغرض . فاتجه نحو النص مطلع القرن العشرين مع الشكلانيين الروس، الذين عملوا جاهدين على اعتبار النص بنية لغوية مستقلة. لا علاقة لها بما هو خارج عن النص . فحددوا مقاييس للدراسة الأدبية ، ثم رسخ هذا التوجه المد البنيوي، بما قدمه من أفكار، وأدوات إجرائية تعمل على تكريس مبدأ الدراسة المحايثة للنص، دون مراعاة لشروط الإنتاج الأدبي ؛ لا المؤلف ولا السياق ولا التاريخي ؛ وحاول تفكيك بنيات

النص بالوقوف على مكوناته الجمالية والفنية دون تعليل للنتائج التي يستخلصها ...

ورحل مرة ثانية، واتجه صوب القارئ. وكان فتحاً عظيماً يوم أعلن موت المؤلف، وبداية عهد القارئ ...

في العقود الأخيرة من القرن العشرين، ظهرت تيارات نقدية، حاولت مسك آليات الإنتاج الأدبي ، وتحليل النصوص الإبداعية، والوقوف على جمالياتها. فكانت البنيوية والتكوينية و المد السيميائي والتفكيكي، والتداولي ونظرية التلقي ، ونظرية النص... هذا الزخم النقدي، وضع في الساحة النقدية مفاهيم ومقولات، وأدوات إجرائية، تعمل على كشف نظام النص وأبعاده المعرفية، والفنية، والجمالية...

وإذا نظرنا إلى نظرية النص التي انبثق من رحمها مفاهيم التناصية التي هي محور هذه الدراسة، سنقف على الكيفية التي تعاملت بها هذه النظرية مع النص الأدبي؟ وكيف تمكنت من كشف نظامه السيميائي والتداولي وأثره الجمالي ؟ وما هي أدواتها الإجرائية التي تعمل على كشف هندسة النص في عرض نظام تداخله مع المخزون المعرفي الثقافي ؟

تتمثل الإشكالية التي يطرحها مفهوم التناصية في مسألتين اثنتين تتصلان مع بعضهما البعض اتصالاً وثيقاً . تتحدد المسألة الأولى بتعدد التعريفات والمفاهيم التي قدمت لهذا المصطلح في مصادره الأولى . والثانية تكمن في تعدد مصطلحات الحقل ذاته ...

وإذا كان هذا حال النظرية في مصادرها، ومرجعياتها الأولى، في الغرب. فكيف يكون الحال بالنسبة للنقد العربي، الذي مازال يعتمد هذه المصادر والمرجعيات الغربية في تشكيل المفاهيم، والأدوات الإجرائية النقدية ؟

إن المشكلة الأساسية – حسب اعتقادي – تتجلى في نقل المصطلح النقدي من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية ، وفي تحديد معناه ودلالاته . ونجد هذا في تعدد أسماء المصطلح الواحد، حيث تختلف تعريفات المترجمين باختلاف خلفياتهم المعرفية، وفهمهم للمصطلح، أو الظاهرة ، وهذا ما يطبع في الغالب الترجمات العربية لمختلف مفاهيم، ومقولات المناهج النقدية الغربية... هذا الوضع صعب الدراسات النقدية العربية .

لقد طال مصطلح التناصية قضايا كثيرة أساسية ، منها تاريخية العمل الأدبي، وموقع المؤلف فيه ، وإنتاجية المعنى ، وتوجيه الدلالة ؛ كيفية تلقي النص ؛ وعلاقة العمل الأدبي بالواقع الخارجي . فأصبح الحقل التناصي يمثل إعادة إنتاج لنص، أو نصوص سابقة عليه من الثقافة التي ينتمي إليها،أو الثقافات الأخرى . كما أن دور المؤلف أو الاهتمام به قد غاب، لأن إنتاج النص أصبح يموضع الفاعل (الكاتب والقارئ) داخل النص . كما ألغى مفهوم التناص الحدود بين الآداب والفنون الأخرى ، وجعلها مفتوحة على بعضها البعض .وقلل من إشكالية القطيعة المعرفية .

إن النقد العربي مطالب باستيعاب استراتيجيات التناص ، ومفاهيمه وأساسه المعرفي ، ومستوياته ، وأشكاله المتعددة . حتى يتمكن من تشكيل أرضية معرفية، ورؤية نقدية تؤهله للمساهمة في إقامة حوار معرفي معه، سواء لنقض أطروحاته، ومفاهيمه ومقولاته. أو لتطوير وإغناء هذه المفاهيم والمقولات . وإذا كانت صيرورة هذا النقد في بعده التاريخي والمعرفي تقوم على الاتصال، فإن مهمة النقد العربي المعاصر تتضاعف . إذ لا بد من استيعاب ، ومعرفة عوامل التحول ، ومرجعياته ومصادره ، وكيفية هذا

التحول داخل أنساقه. الأمر الذي يؤكد على البعد الثقافي، والمعرفي الكبير الذي لا بد منه للنهوض بهذه العملية الواسعة ، التي بات يحتاج إليها النقد العربي المعاصر للخروج من حالته الراهنة.

يولد النص في حضن الثقافة التي تفرزه ، ليشيد في فضائها نوعاً من المعارضة، أو الموازاة، أو المماثلة التعبيرية لبنية، أو نظام، أو تركيب فني جمالي من خلال هذه الخاصية التعبيرية. حيث يشكل النص طريقاً، تعبره الرسالة الأدبية من الباث إلى المتلقي. فيصبح النص عملاً فنياً بمعالمه الأدبية "الشعرية" . فهو صيغة لغوية، وبنية لها نظامها الخاص المحدد المعالم ، وفي الوقت نفسه رسالة داخل هذه اللغة الفنية .لأن النص الأدبي بنية فنية ورسالة للمتلقي. تحمل إيحاءات سيميائية جمالية. وأبعاداً تجسد مقصدية الناص . فكل إنتاج أدبي فني هو صياغة لموقف إنساني، وكل كتابة لها مرجعياتها. هذه المرجعيات هي التراكم المعرفي ، الذي يضمن التواصل بين الباث ومتلقي العمل الأدبي . وهو الذي يتحقق من خلاله إدراك الأبعاد الفنية والجمالية للنص الأدبي، وبه تحين أدبية الرسالة الأدبية .

وفي العصر الحديث تعددت المفاهيم والمقولات النقدية ، وكسرت من غلوائية التقنين ، فتعددت المناهج النقدية ، والدراسات الأدبية . وتباينت المقاربات النقدية النظرية، والتطبيقية للنصوص الأدبية. وأسهمت في بلورة الأدب ، وأزاحت العوائق التي قللت من المتعة الأدبية ، لدى القارئ والمبدع لكن الممارسات التطبيقية ، وتشريح النصوص الأدبية ، لكشف خفاياها المعرفية، و الجمالية يوقف المد النظري ، ويترك الباحث حائراً شاكاً في أدوات المعالجة النقدية ، والتقنيات الإجرائية التي يباشر بها الدارس النص الأدبي ، وخاصة إذا كان الحقل المدروس بكراً والمراجع قليلة ...

هذا الوضع شجعني على دراسة أدبية التناصية في السـردي الروائـي المغاربي ، والوقوف على مدى فاعلية التراكم التناصي في بنية الـنص ، وفي تشكيل الدلالة لدى المتلقي، عبر آلية استحضار النص الغائـب، وفـق تقنية الإحلال والإزاحة والترسيب. وفي فحص مقولاتـه النظريـة، ومـدى ملأمتها في الممارسة التطبيقية. هذا الحقل المعرفـي الـذي أربـك بعـض المقولات، والمقاربات النقدية. التي حاولت الكشف عن مكونات النص الأدبي الفكرية والفنية، والجمالية .

الخطاب السردي الروائي ،الذي هو ميدان هذا البحث، يعيد طرح هـذا الإشكال.إذ كيف يصل الباحث إلى إحداث توازن منهجي، يوفّـق فيـه بـين التنظير، والممارسة التطبيقية لبلورة البحث في الظاهرة التناصية المترسـبة في الكون الأدبي، وكشف جمالياتها في أنساق الروايـة، عبـر الاسـتقراء والاستنتاج، والوصف، والتحليل، والتأويل لبنى هذه النصوص؟. وكيف تعامل الروائي مع الحقـول التناصية في بناء معمـاره الرواية، وتوصيل قصديته للمتلقي ؟

هذه الظاهرة الأسلوبية المترسبة في النص بزخمها المعرفي ، الجمالي يصعب الوقوف عليها ، لأنها تشكل تراكماً معرفياً ضارب الجذور في تـاريخ الفكر البشري. والنقد الأدبي المعاصر، حرر الدارس مـن سـلطة المعيـار. فتخلى عن إصدار الأحكام، واتهام المبدع. وأصبح نشاطاً فكرياً، يصاغ حول النص، ويكشف خصوصياته الفكرية، والجمالية . كما أمد الدارس بمفـاهيم وأدوات إجرائية تمكنه من مباشرة الـنص الأدبـي بمعرفـة إبسـتمولوجية (القراءة المنهجية). وبذا تحرر النقد من سلطة المؤلف ،والسياق، و الـنص وانتهى إلى سلطة القارئ ! ؟...

النص الروائي يشكل حقلاً منهجياً، يتيح للقارئ امتحان طريقته في المعالجة، لأنه مجموعة بنيات نصية قابلة للتفسير، والتأويل عبر جدلية الحضور والغياب ، والتناصية كظاهرة أسلوبية مترسبة في النص الأدبي تكشف للقارئ تركيبه الفني، ونظامه الجمالي، ومنطقه الخاص . ومهما يكون منهج القارئ علمياً وعملياً، فإن له محدوديته .

المقاربة التناصية للرواية ستكون اختزالية بالضرورة، لإعطائها الامتياز لبعض مظاهر السرد على حساب أخرى، والدراسة هذه ستباشر الظاهرة في مختلف العناصر المشكلة للنص الروائي

والتحليل التناصي للرواية يدرس النص في سياق حواري ، يربط النص بالنصوص التي يتفاعل معها عن طريق التمثيل والتحويل والسخرية ، هذه النصوص الروائية التي انبثقت في أفق فكري متوثب ثائر على الواقع، وقيمه المزيفة من الناحية السياسية والأخلاقية. ولخلق توازن نفسي من خيبة الأمل التي تمزق كيانه من خلال الانتكاسات، التي يعيشها المجتمع المغاربي

في ظلّ هذه التباين، ستحاول هذه الدراسة الوقوف على جدلية التضاد بين ثقافتين متقابلتين، ووعيين مختلفين، أفرازا النص الروائي، وشكلتا العمود الفقري للنصوص المدروسة في تراكمها الفني والمعرفي .

ولإبراز هذه الإشكالية بين التنظير، والممارسة التطبيقية الموجهة نحو الرواية، اعتمدت في هذا البحث على تقنية الوصف ، والاستقراء واستنتاج القيم الجمالية، والمعرفية المنبثقة من قرأتي لهذه النصوص . كما استعنت بالمناهج النقدية الحديث ، وخاصة مفاهيم التناصية والسيميائية والأسلوبية .

وخصصت لهذا البحث مقدمة وتمهيداً وأربعة فصول وخاتمة هي :

- في التمهيد حاولت رصد أهم محطات السرد الروائي المغاربي، والمقاربات النقدية التي اهتمت بالإبداع الأدبي. كما عرجت على مفهوم الأدبية والمتفاعلات النصية

- وفي الفصل الأول حاولت الوقوف على إشكالية مصطلح " التناصية " والنقد الأدبي مبيناً الخلفية الثقافية التي أنتجته عبر مراحل تاريخية ، في أوروبا وأمريكا ، ثم عالجت موقف النقاد العرب من الظاهرة قديماً وفي العصر الحديث

- وفي الفصل الثاني تعرضت إلى مفاهيم المقاربة التناصية في الغرب، وعند العرب، وبينت خصوصياتها، ووظائفها في النص الروائي ، و طبيعة الظاهرة التناصية، والحقول التي تعالقت فيها مع الرواية، مبيناً جماليات التوظيف في المستوى التعبيري والدلالي

- وفي الفصل الثالث قدمت نماذج تحليلية حول السرد الروائي عبر نسق الحوار الروائي، فكان مجال البحث منصباً على أدبية التفاعل الأسطوري في بعده العجائبي والغرائبي، وجمالية النص الموازي وبنية الرواية

- وفي الفصل الرابع انصب اهتمامي على التناصية، والتلقي عبر تقنية المفارقة وأسلبة الخطابات واللغات. وأنهيت الدراسة بخاتمة تناولت فيها أهم القضايا المطروحة في هذا البحث

بهذا الطريقة آمل أن أكون قد وفقت في الإلمام ببعض مظاهر "أدبية التناصية في الخطاب السردي الروائي " . هذا الحقل الجديد في النقد المعاصر.

ولقد اعترضني صعوبات في إنجاز هذا البحث منها : أولاً قلة المراجع بالعربية في هذا الحقل ، وثانياً اختلاف النقاد العرب في وضع مصطلح واحد يفسر الظاهرة فكثرت المصطلحات وتشعبت .

وإذا كان هذا البحث أخذ صيغته النهائية ، وخرج على هذه الصورة ، فإن الفضل في ذلك يعود إلى ما أسداه إلى أستاذي الفاضل : الدكتور الأستاذ محمد بشير بويجرة من توجيهات رشيدة ، وملاحظات سديدة ، مدة إعدادي هذا البحث. فلقد شعرت أنه أو لأني عناية خاصة. فله مني الشكر و التقدير و العرفان. كما لا يفوتني أن أشكر كل الذين أمدوني بيد العون ، و سهلوا لي سبل اقتناء المراجع . فأنا مدين لهؤلاء جميعاً .

و الله ولي التوفيق

كواري مبروك

تمهيـــد

الرواية المغاربية النشأة والتطور

الرواية ووعي الذات

الرواية وواقع الاستقلال

المقاربات النقدية

مفهوم الأدبية

شهدت المقاربات النقدية ، والإبداع الأدبي تحولات عميقة ، وجذرية في الساحة الثقافية المغاربية ، في الرؤية الفلسفية والفنية . كما طال هذا التغيير الإنتاج السردي ، وعملية تلقيه . وتسارعت وتيرة التغيير بعد استقلال هذه البلدان . وكان للمقولات الغربية ، والمفاهيم النقدية أثرها الجلي في هذا الانتقال ، من هيمنة ثقافة تقليدية إلى رحاب ثقافة حديثة تسهم في خلق مسارات جمالية لتلقي هذا الإنتاج واحتضانه .

تعد الرواية نوعاً مستحدثاً في الإنتاج الثقافي المغاربي المعاصر. كانت بدايتها مع منتصف الخمسينيات في تونس والمغرب ، ومع مطلع الستينيات في ليبيا، ثم مع بداية السبعينيات في الجزائر . وهي منذ ظهورها يسمها هاجس التجريب، والتجاوز لأشكال الكتابة الروائية ، بحثاً عن الخصوصية التي تجعلها تتميز ضمن سياق إنتاجها ، واستهلاكها في سياق تفاعل مشروع الروائية المغاربية مع محددات هذا النظام الثقافي الوطني..

<u>الرواية ووعي الذات :</u>

يقول رولان بارث: (لا يوجد شعب لا في الماضي ، ولا في الحاضر ولا في أي مكان من غير قصة)[1] .السرد القصصي نظام لغوي ، يعكس من خلفه نظام ثقافة الأمة وحضارتها ، التي تبلورت في أحضانها ، وساهمت في انبثاقها في هذا الوجود. القص عمل مقصود لذاته ، وهو فن معماريته تخبر عن معمارية العقل الكامن فيه . وعن رهافة الذوق ودقته . كما يعكس رهافة ذوق الأمة التي ينتمي إليها الفنان، وتفصح عن أسرار الكاتب، وألق المجتمع الذي يكتب له[2]

1- رولان بارث : مدخل إلى التحليل البنيوي.ترجمة منذرعياشي .م.إ.ع .ص: 7

2- م.س :8

الإبداع الأدبي يمر بمراحل حتى يتجلى النص ويظهر. ويصبح ملكاً للقراء

- مرحلة إدراك للواقع الذي يعيش فيه المبدع بكل تناقضاته

- مرحلة الاستبطان، مرحلة هضم مجربات الواقع . مرحلة المعرفة الواعية والفهم العميق والتأويل الصادق ، أين يصبغ الواقع بلون الذات المستبطنة

- مرحلة الإنتاج الفني؛ مرحلة الصياغة النهائية الإخراج؛ في هذه المرحلة يرى النص النور، بعد أن يكون عاش دهراً مع صاحبه في أقبية النفس ودهاليزها . يتلون بتضاريسها ..هذا المنحى يتماشى مع مراحل النضج الفني والفكري للمبدعين .

النص الأدبي انزياح لغوي ، ومهارة فكرية وتقنية سردية ، يعبر من خلاله الأديب الفنان عن العواطف والأفكار. هو نص حي يحتضن جملة من التجارب الإنسانية ، والوضعيات الاجتماعية والمواقف... ينبثق في أفق هذا الزخم السوسيوثقافية محملاً ، ومثقلاً بالمشاعر وعبق التاريخ وتأجج العواطف، وصفاء الأفكار التي مارست وجودها في الواقع الحياتي، فيحولها الأديب إلى بنية لغوية مجازية ، ولوحة كلامية ، وآية جمالية في خطاب سردي مجسداً هرمية نصية كاملة، تنساب على صفحات الأوراق، يتراقص لمعان بريق ألفاظها ، وتلتقطه عين المتلقي تحت هوس التأثير، والانفعال من هذا التوصيف اللغوي، الذي تتجلى فيه الظلال الانفعالية، والإشعاع الفكري المنبجس من هذه الكلمات، أين يحدث التجاوب والتأثير ..

الخطاب الروائي خطاب سردي ، ونسق فني جمالي . يحمل بين طياته

بنيات نصية تنداح في نسيج النص ، بين الحضور والغياب ، وفق تقنيات هذا الخطاب، في بنية لغوية متماسكة للتعبير عن مواقف ؛ يراها المبدع ضرورية وهي الدافع الأساس لإنتاج هذا العمل .

والناص من خلال هذه التقنيات، لا يفصح بل يلمح . ويتوارى خلف تداخل الأصوات واللغات والخطابات . لأن جوهر النص ليس فيما يبوح به صراحة في الوهلة الأولى ، بل في الآخر المخفي ، المبطن الذي يبعث إلى أعمال الفكر[1] ، لأن النص الأدبي هو الذي يستطيع أن يتلقى ، و يفهم، و يحس به بطريقة تختلف عن تلك التي أرادها الكاتب بوعي[2]

اعتمد السرد الروائي المغاربي منذ مرحلة التأسيس إلى يومنا هذا ، في تشكيل منظومته السردية ، وفضائه الفني ، لخلق متلق مستهلك لهذا الفن على جملة من التراكمات المعرفية الأصيلة، والوافدة بفعل المثاقفة ، عملت مجتمعة على خلق الكتابة السردية الراهنة منها[3] :

- مرافقة الكتابة السردية لمشروع الحركة الإصلاحية التي ساهمت في تشكيل رؤية المبدع في منتصف القرن العشرين.
- التأثر بتقاليد الكتابة القصصية من المخزون الثقافي
- التعامل مع التراث السردي العربي القديم
- التأثر بالرواية التاريخية في المشرق العربي
- اعتماد السرد العربي الحديث ، والمعاصر في تفاعله مع السرد الغربي .
- الاشتغال على أهم قضايا المجتمع المغاربي الراهنة السياسية والاجتماعية معبرة عن مظاهر أزمته ، ومبشرة بقيم المجتمع الجديد المنشود

1-جماعة من الباحثين الأدب والأنواع الأدبية ت/طاهر حجار ص22

2- م.س..ص.24

3- أنظر بوجمعة بوشوشة : مباحث في رواية المغرب العربي.ص.3.. تونس 1996

يرى بوجمعة بوشوشة أن الكتابة الروائية في المغرب العربي مرت بمراحل ثلاث من منظور التحقيب[°°]

- من بداية القرن حتى استقلال هذه الدول .
- من الاستقلال حتى السبعينيات
- وأخيراً من السبعينيات حتى الآن[1] .

ويضيف في نفس المرجع (أن الرواية المغاربية لم تدرك صورتها الناضجة من حيث الكم، والكيف إلا مع مطلع السبعينيات)[2] ،مرحلة النضج الفني ووضوح الرؤية الإبداعية لدى كتاب الرواية ، التي تجعل الكتابة بالنسبة لهم هي الطريق المتكامل لتجسيد الحضور الفني، والفكري [3] .

هذه الرؤية الخلاقة، التي توفر للنص الروائي روائيته ،وأديبته الخاصة[4] . معتمدة على الواقع ، مشخصة أزماته ومختلف أوضاعه الفكرية والفنية . ثم توالى التأليف ، وتباينت الكتابات الروائية في تعاملها مع هذا الواقع ، والتراكم المعرفي العربي والغربي في محاولة تفردها، وتميزها عن الرواية العربية في المشرق والرواية الغربية، بإنتاجها لخطابها السردي المنبعث من المخيلة المغاربية الباحثة عن هويتها الثقافية، في سعيها لتحقيق وجود المجتمع المغاربي المتجانس، والمتكامل في بعد الوطني والتاريخي والاجتماعي .

ركزت الرواية المغاربية على نبرة الواقع ، فكانت النصوص السردية تنطلق من مبدأ الدفاع عن القيم الأصيلة ، والمثل العليا في المجتمع من حيث

°°- بوجمعة بوشوشة :مباحث في رواية المغرب العربي . .منشورات سعيدان سوسة تونس 1996

1- م.س :ص:3

2- م.س ص:5

3- عبد الكبير الخطيبي : الرواية المغربية .ص:122. ترجمة محمد برادة .منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي العدد الثاني 1971 الرباط

4-أحمد المديني:الخطاب الروائي العربي المستحيل.مجلة الطريق.ص.79.العدد3و4 سنة1981 بيروت

الارتباط بالتراث ، والتاريخ القومي ، والوطني والدفاع عنه . ثم جاءت النصوص المتأخرة للرواية المغاربية ، تكشف قيماً ، وبرامج متناقضة مع القيم الموروثة . وتدعو صراحة إلى تحديث المجتمعات المغاربية من خلال رؤاها النقدية للواقع السائد، مع تشخيصها لأزمة المثقف في هذه المجتمعات وكشف ما يعانيه في تبنيه لشعارات التغيير، والدعوة إلى البديل في سعيها نحو التجريب، الذي يتجلى في أسلبة اللغات بتكسير الشكل اللغوي عبر التهجين ، وتنويع الخطاب الأدبي السردي ، وفي التراكم النصي وتعدد الأصوات . هذا ما يهب الكتابة الروائية شرعيتها وتبريرها[1]

الكتابة الروائية تجمع بين الإبداع والإلهام في صيرورة إدراك الواقع وفهم ميكانزماته . ففهم العلاقات الاجتماعية وتداخلها . وخبرة الواقع وثقافاته ، ووجود الحس الفني لدى المبدع (رهافة الحس وصدق العاطفة) الذي يدفع به إلى مقاومة كل أشكال الظلم ، والتسلط ، والتموقع إلى جانب ما يراه حقاً فيعبر عنه في إنتاجه الأدبي

<u>كيف تعامل الروائي المغاربي مع واقع ما بعد الاستقلال</u>

إن الإبداع عموماً ، والرواية على وجه الخصوص . هي نتاج تملك المبدع للواقع الحياتي، الذي يمارس فيه وجوده الإنساني، وللخبرة المعرفية والفنية التي تمكنه من الإنتاج الأدبي وفق تقنيات الجنس الأدبي. للتعبير عنه عبر رؤية مذهبية أو فنية أو فلسفية أو أيديولوجية .

يمكن تحديد مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، بعد الاستقلال والتي مكنت الروائيين المغاربيين من بناء عوالمهم الفنية، ورؤاهم الجمالية إلى:

1- م.س :ص 78...

أولاً :الوعي الذاتي الذي يشكل أفق المبدع ، ورؤيته الإبداعية الخلاقة[1] .
ثانياً: التاريخ والتراث الذي يبني المخيلة الفكرية والفنية ،
ثالثاً: الواقع الذي يمارس فيه وجوده الفعلي والأدبي[2]
وتعارض طموح الروائيين في تحقيق الواقع المنشود بعد الاستقلال، وخيبة الأمل في تحقيقه والتي تجلت في انتكاسة المجتمع، وتخليه عن مشاريع ما قبل الاستقلال في الدول المغاربية[3]
هذه العوامل تضافرت لإنتاج نصوص روائية لها بصمة هذا الواقع الذي شكل مبدعيها، وعمل على احتضانها ..

<u>الإبداع وامتلاك الواقع :</u>

الإبداع الأدبي هو خلاصة تجربة كبيرة أفرزت شكلاً فنياً . وكلما وقع تغيير في الواقع ظهرت إرهاصاته في الأدب ، في ربط العمل الروائي بالواقع الاجتماعي والحضاري، وتحقيق هويته الفنية والفكرية المميزة[4]. وكل رواية هي نوع أدبي في ذاتها ، وأن جوهرها يكمن في فرديتها وخصوصيتها. فهي خلاصة ، ومزيج من كل الأنواع الأدبية التي سادت قبلها[5] .

إن المتتبع لمراحل الإنتاج الروائي المغاربي في محاولاته لتشكيل معماره الروائي القومي ، منذ الاستقلال إلى يومنا هذا يقف على بعض الحقائق التي سنعرضها كما يلي :

1-اتسم الإنتاج الروائي بالطابع الواقعي والغرائبي، وظهور أسماء جديدة
2-تنوع مواضيع الروايات وتباين أطروحات كل صنف
3-التمسك بالبعد الفني الذي أفرزه هذا الجنس الأدبي وتطبيق تقنيات السرد الروائي والسعي نحو التجريب .

1- م.س :ص.79...
2- بوجمعة بوشوشة : مباحث في الرواية . ص69
3-ابراهيم عباس :الرواية المغاربية . ص10
4- مصطفى الكيلاني :إشكالية الرواية التونسية نقلاً عن بوجمعة بوشوشة مصدر سابق ص 78
5- إبراهيم عباس :تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية:و.و.ن،إ.. 2002 الجزائر ص:15

ونحصر روافد هذا الإنتاج في أبعاده الفكرية والفنية الجمالية في ثلاث لحظات نستخلص منها النتائج التالية :

1- الأولى تجسدت في رواية الثقافة الإصلاحية التقليدية . لحظة فقدان الموضوع والمنهجية،أي فترة ما قبل ميلاد الرواية المغاربية المعاصرة أين كان الكاتب الروائي ، يبحث عن موضوعه الروائي المفقود احتذاء بتجربة المشرق العربي . مرحلة الرواية الانطباعية أو التاريخية .التي كانت تبحث عن التجنيس (أو صفاء النوع الروائي)، فهي لحظة تداخل الرواية بالسيرة الذاتية، حيث اقترن مفهومها لدى الروائي المغاربي بمبدأ التعبير عن الذات (أو إستراتيجية الأنا).

2- الثانية تبلورت في ثقافة الطليعة المناهضة للثقافة المهيمنة، لحظة الرواية الواقعية ,رواية الأيديولوجية ذات البعد اليساري .والباحثة عن موقع في التاريخ الموضوعي، حيث يؤدي هاجس الواقع ، والواقعية إلى فتح المجال أمام مفهوم للرواية يتأسس على المبدأ الواقعي ،الذي اشتغل على مفاهيم نظرية الانعكاس في الفن الروائي

3- المحطة الثالثة تفشت في رواية (الرؤية الفجائعية)[1] ، لحظة الرواية التي تسعى إلى التجريب، وتجاوز أزمات الواقع، وانتكاساته المتعددة الأبعاد لحظة التعدد المعرفي المنهجي، مع انفتاح الكتابة الروائية ضمن صيرورة المثاقفة، والانفتاح على تجارب الأمم الأخرى في العالم بفعل العولمة.

1- ينظر محمد معتصم :الرؤية الفجائعية منشورات الاختلاف الطبعة الأولى 2003

وكل محطة كان لها روادها ، الذين ينسجون أعمالهم الروائيـــة وفـــق هـــذه المواقف ، والروئ الفكرية الفلسفية ، والفنية الســـردية، ويـــدافعون عـــن مواقفهم في كتاباتهم الروائية .. لحظة معانقة التجريب، أي لحظة التمـــرد ، والخروج من خانة التقاليد السردية السابقة ، والبحث خارج ثوابت الجـــنس وأوهام التاريخ، عن كتابة مفتوحة. هي لحظة اكتشاف الروائي للرواية كنواة للأدبية، حيث يتحول نسيج الكتابة الروائية إلى جسد تعبر فوقـــه نصـــوص أخرى قديمة وحديثة، خاصة وعامة، نثرية وشعرية وروائية

إن موضوع الرواية المغاربية المتأرجح في تكونه بين هـــذه اللحظـــات الثلاث هو ما يحدد وجهات النظر المنهجية، والإجرائية للغات الواصفة. ذلك أنه لا يمكن لدارس الرواية أن يختار منهجاً ما ، أو يتبنى خلفية نظرية مـــا في غياب الإدراك التام، أو الإحاطة الواعية بموضوعه، والذي هـــو التـــراكم الروائي المغربي مدرجاً في سياق مستجدات العلوم الإنسانية . والواقع الذي أفرزه .هذا الواقع المأزوم الذي يعيش المتناقضات .

بعد استنفاذ تجربة الرواية الواقعية لدورها المعرفي والتـــاريخي، بعـــد انحصار المد اليساري في الدول المغاربيـــة، بدأت لحظـــة التأسيس الثانيـــة للرواية المغاربية المبنية على الانفتاح ، والمثاقفة، التي شهدت انطلاقتها في العقد الأخير من القرن العشرين. بعد اضطرار كتاب الرواية إلى الانفتاح على مرجعيات نظرية، ومنهجية مغايرة تمكنهم من امتلاك تصور جديد، ومفهوم

مغاير .

في هذا السياق، ظهر في الحقل الثقافي المغاربي مجموعة من المناهج المتباينة، من حيث المنطلقات النظرية, والأسس الإبستيمولوجية جنباً إلى جنب،إلى ما ساد في المراحل السابقة ، مؤسسة بذلك علاقة تجاور وإقصاء متبادل بدل التعاقب والتكامل . فكانت مرحلة التسعينيات بداية مشروع قطيعة مع اللحظة السبعينية .

فكيف جسدت الرواية المغاربية هذا التواصل المعرفي ،والتراكم النصي ؟ وكيف حققت وجودها الفني وأثرها الجمالي ؟ وكيف تمت المعالجة النقدية للرواية عموما والرواية المغاربية على وجه الخصوص ؟

المقاربات النقدية :

خضع النص الأدبي لعدة تجارب ومقاربات نقدية، حيث مورست عليه جملة من آليات التحليل، والتفسير والتأويل لنسيجه اللغوي ، وتراكم طبقاته النصية، وهي تسعى إلى فك شفرات نسيجه، والوقوف على ظلاله الانفعالية وأبعاده المعرفية الفنية والجمالية. هذه التجارب تبلورت في مناهج، ومدارس نقدية، حاولت دراسة النص الأدبي بوضع أدوات إجرائية ، تمكن الدارس من فهم النص، وتذوقه وتأويله وفق نسق القراءة المهيمنة .

كل مقاربة نقدية هي إفراز لوعي فكري، ومحصلة ثقافية مهيمنة، وكلما حدث تغيير بفعل التطور في البنية الثقافية، يصبح هذا المقاربة غير قادرة على الإجابة عن الأسئلة المطروحة. فيفسح المجال إلى أنموذج آخر يساير هذا التطور، ويستجيب للمتطلبات الوضع ، ويكون أنموذجاً جديداً ملائماً أكثر

لهذه المهمة ، ومستقلاً عن النمط الأسبق ، ويحل محل المقاربة المتقادمة إلى أن يصبح هو بدوره عاجزاً عن مسايرة وظيفته ، التي هي تفسير وتأويل الأعمال الأدبية الماضية للأجيال في الوقت الحاضر.

إن كل أنموذج يحمل معه رؤية ترتبط بأسئلة معينة، وتستجيب لحاجيات خاصة ؛ وحينما يعجز الأنموذج على مسايرة التطورات المعرفية والفنية الحاصلة، ولا يقدر على إيصال الأعمال القديمة للقارئ الحديث، فإنه يخلي المكان لنموذج آخر ، قادر على خلق تقنيات تأويل جديدة وكذا الموضوعات التي ينبغي تأويلها.[1]

سادت في الساحة النقدية نماذج من الدراسات الأدبية ، تبلورت في المناهج السياقية التي تنطلق من النص، وتذهب تبحث في أشياء خارج عنه ثم بان ضعف هذا التوجه ، فكانت المناهج النسقية التي تنطلق من النص وتبقى في داخله لا تروم الخروج منه. وأعقب هذا المنحى توجه ثالث، حاول التوفيق بين داخل النص وخارجه. فكانت المناهج السياق نسقية

المقاربات السياقية : تقدم هذه المقاربات أدوات إجرائية للقارئ لدراسة النص الأدبي، حيث تنطلق من النص ،وفي محاولة الشرح والتفسير والتأويل تلجأ إلى مجالات معرفية تبرر بها استنتاجاتها ،وتعليلاتها . ومن جملة هذه المناهج المنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي ونظرية التلقي ..

المقاربات النسقية تدرس النص الأدبي من الداخل ، فهي دراسة محايثة تبقى داخل النص، تفسر وتشرح. منها اللسانيات والبنيوية والأسلوبية الإحصائية والأسلوبية البنيوية والشعرية ...

1- روبير هولب : نظرية التلقي ت/عزالدين إسماعيل .ط 1/ 1994 جدة

المقاربات السياق نسقيه تلك المقاربات التي تحاول المسك بمكونات النص الأدبي ، فتدرسه من الداخل ، ومن الخارج في محاولة الربط بين النص وظروف إنتاجه، وتلقيه : منها التكوينية والسيميولوجيا، والتفكيك والتداولية ونظرية التناص .

القراءة السياقية : من النص إلى خارج النص

القراءة النسقية: من النص إلى داخل النص

القراءة السياق نسقية: من النص إلى خارج النص وإلى داخل النص

فالمقاربات النقدية بمجرد ما تطمح إلى أن تكون علمية، تصطدم بمشاكل الاصطلاح[1] . فمارست حضورها على النص الأدبي عبر مراحل متعاقبة ولكل مرحلة كانت سيادة نموج . فمن سيادة سلطة المؤلف إلى سلطة النص إلى سلطة القارئ[2] إلى سلطة الثقافة المهيمنة.

من خلال هذا الطرح الموضوعي نتساءل كيف نتعامل مع النص الأدبي: كيف نقرأ ؟ وبأي آلية ؟ وبأي منهج ؟ ومادا نريد في دراستنا ؟ أنبحث عن قصد المبدع ؟ أم قصد النص ؟ أم قصد القارئ ؟ وهل القراءة في حد ذاتها إنتاج أم إعادة إنتاج ؟ وهل يوجد شيء غير القراءة ؟...

فإذا حاولنا دراسة النص الروائي متكئين في تحليلاتنا على منهج واحد فسنقلل من عطائية النص، ووهجه المعرفي، وأثره الجمالي .لأن هذا المنهج وآلياته الإجرائية في التحليل، والتأويل سيعكسان توافق رؤية الباحث ومرامي هذا المنهج ، ومن هنا سيكون الإدراك ، وعملية الشرح

1-جماعة من الباحثين : في أصول الخطاب النقدي الجديد ترجمة أحمد لمديني ص.11

2- حسين الواد :مناهج الدراسة الأدبية ط/4 سنة 1988 .البيضاء المغرب ص: 55 وما بعد

والتفسير والتعليل ثم التأويل خارج مجال الممارسة النقدية، التي تحاول ملامسة مكنونات النص الأدبي . والوقوف على ما يخفيه . لأن العمل الفني ، لا وجود له إلا حين ينظر إليه[1] . هذا الوضع يجعل الدارس يقدم استنتاجات هو رآها وأحس بها من هذا المنظور في تعامله مع النص ...

وإذا حاولنا المزج بين عدة مناهج، فإن الانتقاء هو نفسه إشكالية إجرائية . إذ كيف يتم هذا الانتقاء ؟ وكيف يسعف الدارس هذا الطرح في استنتاجاته وتأويلاته لفك شفرات النص الأدبي في أبعادها الجمالية ؟

والقراءة الفاحصة للنص الأدبي تدحرجت عبر مراحل الدراسة الأدبية بين ضرورة الحكم التعسفي على النص، واستنطاقه انطلاقاً من السياق الذي أفرزه، إلى مرحلة التوسط بين الانتقاء والشرح[2] . والتركيز على النص والتقليل من تدخل السياق في عملية التحليل، والاستنتاج والتعليل إلى مرحلة الكتابة الاستهلاك (أي إمكانية تكوين لغة جديدة انطلاقاً من لغة معطاة)[3]

إن النص الأدبي يحين، وينبثق من غلالته الإشارية ، حين يدخل في حوار مع قارئه. وهذا التحقق، لا يكون مطابقاً لا للنص، ولا لتحققه، بل لا بد أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما . لأن النصوص التخيلية لا يمكن أن يكون لها نفس التحديد الكامل، الذي يكون للأشياء الحقيقية[4] .

1- جان بول سارتر: ما الأدب .ت/غنيمي هلال ص.55.. وينظر : حميد سمير: النص والتفاعل النصي /ا.ك.ع .دمشق 2005

2-3- ميشال فوكو: البنيوية والتحليل الأدبي .ت/ محمد الخماسي .مجلة العرب والفكر العالمي العدد الأول 1988 بيروت .ص:17

4- حميد سمير: النص والتفاعل النصي . .دمشق 2005 ص: 36/34

هذه القراءة تدخل غمار التأويل لتقتحم غمار نص بلا حدود[1] . يبتلع القارئ والتاريخ والثقافات والتحولات الإنسانية. لأن الكلمة المستعملة فيه قد شحنت عبر التاريخ بحمولة من التصورات ، والتجارب . فهي ليست بريئة.. لأن كل إنتاج أدبي انحراف عن المخزون الثقافي ، وانحراف عن الخطابات السالفة التي أفرزته ، وشكلت هندسته التركيبية والدلالة[2]

فالنص الأدبي ليس سوى تقنية الدلالة[3] .وهو متعدد وهذا لا يعني فقط أن له عدة معان، ولكنه يحقق للمعنى المتعدد نفسه تعددية لا عودة عنها[4]

ومع هذا فالأدب ليس مجرد متعة، وشكل متقن، بل هو معرفة (بمعنى علم)[5] فكيف السبيل إلى كشف مرامي هذا العلم في أبعاده المعرفية والجمالية.

إن القراءة التي تزاوج بين الدراسة الآنية، والتاريخية معتمدة البحوث الجديدة في النقد الأدبي المعاصر في رأي هي القراءة التناصية ، التي قدمت للدارس جملة من الأدوات الإجرائية. يمارس بها فعل القراءة ، بنفس جديد حيث ألغت الحدود بين الأجناس والأنواع الأدبية، وسفهت مقولات القطيعة المعرفية في الإبداع الأدبي ، وأثبتت امتداد الماضي في ثنايا الحاضر، الذي يستشرف المستقبل معتمدة في ذلك تقنيات. السيميائية والتداولية والتفكيكية واللسانيات والأسلوبيات ... فهي دورة معرفية متكاملة، تؤدي إلى إنتاج نص جديد يمكن تسميته(نص القراءة) ، فدرست النص الأدبي من مستويين

---

1 –جماعة من الباحثين : في أصول الخطاب النقدي الجديد ترجمة أحمد لمديني ص.6

2– ANDRE HELBO VERS UNE LITTERATURE DU SIGNE P 13

3 –جماعة من الباحثين : في أصول الخطاب النقدي الجديد ترجمة أحمد لمديني ص.50

4–جماعة من الباحثين : النص والتناصية . ترجمة محمد خير البقاعي :.ط.2004/4 ص.15

5– كامل الخطيب الرواية والواقع : ط/1982 ص.14

المستوى الداخلي : يعتني بمتن النص الأدبي، وتتم القراءة داخل الحقل السيميولساني.LA SEMIOLINGUISTIQUE حيث يدرس بنيات النص، وتراكماتها النصية في علاقتها بسياقها التاريخي ، والمعرفي

المستوى الخارجي : يهتم الدارس بكل العناصر الخارج نصية ، والتي لها علاقة بالنص .

القراءة التناصية تحلل النص من عدة زوايا في الشرح والتفسير والتعليل، والاستنتاج والتأويل . فينصب اهتمامها على أبعاد النص التركيبية والفنية والمعرفية فتهتم بأبعاد النص الأدبي :

1- البعد الدلالي :الذي يهتم بعلاقة الملفوظات النصية بالمرجع

2 - البعد التركيبي يعنى بدراسة علاقة الملفوظات النصية فيما بينها

3 - البعد التداولي يدرس علاقة الملفوظات بمستعمليها

وفي عملية التحليل يكون التعامل مع الملفوظات النصية ، يلامس العناصر الثلاثة للدورة السيميائية، حيث يظهر الدلالة المعجمية والدلالة المجازية والدلالة السياقية الثقافية . هذه التقنية في ممارسة فعل القراءة تفحص كل مشكلات النص في رحلته من لحظة إبداعه إلى مرحلة الحضور الفعلي، الذي تجسده هذه القراءة . فالقراءة التناصية لا تلغي أي طرف من معادلة الكتابة القراءة. هذه القراءة هي التي تلامس أدبية النص الروائي. وبها يتفاعل أفقان: أفق النص الذي يحتوي ذاكرته الوجودية عن الماضي، وأفق القارئ الذي يريد فتحة على المستقبل فيمتلك النص[1] .

---

1 – بول ريكور : نظرية التأويل ص.17.ترجمة سعيد الغانمي .بيروت ط/1 2003

مفهوم الأدبية:

الأدبية مصطلح نقدي. استعمله الشكلانيون الروس في أبحاثهم، التي اهتمت بخصوصيات العمل الأدبي بعيداً عن المفاهيم، والمقولات التاريخية والنفسية والاجتماعية ...منطلقين من قولة رومان جاكبسون (إن موضوع الدراسة الأدبية ليس الأدب كله،ولكن أدبيته، أي ما يجعل منه عملاً أدبياً).فماذا تعني هذه القولة؟

إن الحديث عن خصوصيات الأدب، وما يجعل العمل الأدبي أدباً حقل معرفي تناولته أقلام كثيرة، تحت تسميات مختلفة[2] من الأدبية والشعرية والشاعرية والإنشائية،وعلم الأدب ونظرية الشعر، والبويطيقا والبويتيك[3] ...

الأدبية مفهوم يستخدمه الناقد، أو الباحث للإشارة إلى جملة الظواهر التي تستوعب القارئ، ومجمل إمكانيات القراءة. باعتبار أن فعل الكتابة والقراءة نشاط ، يحدد محور اهتمام الناقد ، بعد أن تلاشى موضوع الكاتب

---

1 – بول ريكور : نظرية التأويل ص.17.ترجمة سعيد الغانمي .بيروت ط/1 2003

2 –عبد الملك مرتاض :الكتابة من موقع العدم. ص:230،231.دار الغرب للنشر طبعة 2003 الجزائر

3–أنظر الكتب التالية: مفاهيم الشعرية لحسن ناظم وسعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،عبد الله محمد الغدامي : الخطيئة والتكفير، عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب، خلدون الشمعة ا في كتابه:الشمس والعنقاء حسين الواد في كتابه : البنية القصصية في رسالة الغفران ....، علي الشرع في ترجمته لكتاب: نورثروب فراي: تشريح النقد..، جابر عصفور في ترجمته لكتاب :عصر البنيوية، لاديث كيرزويل ، محمد الولي ومحمد العمري في ترجمتهما كتاب جان كوهن بنية اللغة الشعرية...

والعمل الأدبي من مجال اهتمامه

الأدبية هي مجموعة القوانين، والخصائص التي تجعل من نص ما نصاً أدبياً ،وتحول الكلام من حدوده العادية إلى جمالية لغوية[2]

أصبحت الأدبية (مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي). أي الخصائص الفنية، والجمالية التي تمكنه من نسج نصه الأدبي في تعامله مع اللغة المكتوبة ؛ التي تجعل من العمل الأدبي أدباً؛ متجليةً في البناء الفني للنص الأدبي ، في وظيفته ، وقدرته على خلق عنصر التغريب، بنزعه الألفة عن الأشياء التي أصبحت معتادة. عبر التعارض، والتضاد بين التغريب، والاعتيادية في استعمال الأدوات الفنية داخل العمل الأدبي[3] .

يرى تزيفطان تودوروف (T. TODOROV) أنّ موضوع الأدبية ليس هو العمل الأدبي في حد ذاته، فما تستخلصه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يُعدُّ إلاّ تجلّيًا لبنية محدّدة وعامة، وليس العمل إلا إنجازًا من إنجازاتِها الممكنة ، ولذلك فإنَّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن ذي الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية[4].

فكيف يهندس المبدع نصه الأدبي، في ظل هذا التراكم المعرفي والنصي؟ وكيف يحقق الخاصية الأدبية ؟؟

1- سمير حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر .ص:152 .ط/1 .2004 دار التوفيق سوريا

2- خليل الموسوي وإبراهيم كابد : معجم النقد الأدبي المعاصر .ص:11 .طبعة دمشق 2000

3- عدنان بن ذريل :الأسلوب ص 27

4- تزفيطات تودوروف: الشعرية، ترجمة:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر، ط الأولى 1987 ص20

إن لجوء المبدع إلى تيمات نصانية جاهزة البنـــاء والدلالـــة ، لهـــا مفعولها السحري في المتلقي، يحقق من خلالها أهدافاً فنيـــة فـــي الـــنص ، وجمالية في المتلقي . كما تساعده على التواري خلفها ، لإثبـــات مقاصـــده الفكرية من هذه الرسالة الأدبية. وتبعده عن التقريرية، والمباشرة في رســـم عالم الفني، كما تدخله في جو الضبابية، والغموض والالتباس، وتمكنه مـــن التملص من الرقابة. وتساعده في عملية التطهير

ما يجسد أدبية النصوص الوافدة ، هو خرقها للمـــألوف، مـــن قواعـــد الاستعمال اللغوي في بنياتها المعجمية والتركيبية ، والدلالية، و السيميائية أما ما يحقق الخبرة الجمالية في المتلقي، خلق حالة من التجاوب الوجـــداني بمخاتلة لتغيير مواقفه، وميوله العاطفية، وتزويده بمعلومات، وإمتاعه بما يحدثه فيه النص من وضعيات عاطفية ، تثير الشفقة، أو الرحمة، أو الضحك أو البكاء. وتمكنه من إزالة المخبوء ، والتنفـــيس عـــن الكبـــت السياســـي والأيديولوجي[1] . وتجعله يمارس نوعاً من الخبرة[2] لفهم مجريـــات الواقـــع فيشارك في إنتاج الدلالة[3] و هذا ما يؤكد حضور الأدبية .

وظيفة المتفاعلات النصية تتجلى في خلق مرجع ثابـــت، يعمـــل علـــى ترسيخ مبدأ التواصل، وتبادل التأثير ، وإلغاء الحواجز بين الأجناس الأدبيـــة ومختلف النصوص ...

فكلما أدرك القارئ أن هناك علاقة توجد بين عمل أدبي وغيره من النصوص تتجلى الواقعة التناصية التي تشكل أدبية العمل الأدبي . هذه الأدبيـــة التـــي تعـــود إلـــى الوظيفـــة المزدوجـــة المعرفيـــة، والجماليـــة أيـــن

1- حسام الخطيب ورمضان محمد :آفاق الإيداع :ص:21

2- يراجع روبرت شولتز عناصر القصة ترجمة منقد الهاشمي دار طلاس دمشق ط.1 .1988

3- حسام الخطيب ص81

تتحول الوظيفة الجمالية إلى احتمالية وضع العمل الأدبي هذا داخل تقليد أدبي ، أو جنس أدبي ، ومن إمكانية التعرف على أشكال سبق التعرف عليها في غير هذا النص . وتتحقق الوظيفة المعرفية في الإحالة الواقعية أو الخيالية للكلمات على واقع خارجي[1] .

لأننا حين نقرأ، فإننا لا نمتلك النص الذي نقرأه ، بشكل متواصل . أما حين نؤول نصاً ، فإننا نضيف إلى خزين معارفنا ، وما نضيفه ليس النص نفسه ، بل تأويلنا له . وفي عملية التأويل نمتلك ما نخلقه فقط[2] ، (وترك القارئ حراً أمر مستحيل . لأن القارئ الحر هو أيضاً واقع تحت رحمة الشفرات الثقافة، التي تشكل كل شخص بوصفه قارئاً . وتحت رحمة الملامح المناورة للنص، وللصف وسياق القراءة كلها أيضاً)[3]. وكلما زاد رنين اللغة وتصويرها المجازي ، صار النص أكثر أدبية[4]. هذا ما يدفع القارئ إلى (العودة إلى لغته وجهازه الثقافي لإدراك المعنى وتأويله)[5]

النص الأدبي وحدة دلالية، يرتكز على وسائل أسلوبية، تحقق وجوده وتنسج هرميته، وتشكل دلالته كنص أدبي. يمتلك النص أدبيته من تقنيات استعمال اللغة المكتوية ، التي تعطيه زخمه السيميولساني بأبعاده التركيبية الفنية والجمالية ،إذ يصبح النص فضاء لغوياً، كله فتنة، وسحر وإدهاش يمسك بوجدان المتلقي، فينصاع لوقعه السيميائي . وكلما حقق النص أدبيته تحقق التواصل، والتأثير بين النص ومتلقيه . وما يشد المتلقي ويبهره تقنية الانزياح والعدول عن المعيار المعتاد في التعبير الأدبي ..

التقنيات الأسلوبية تتلبس بحضور القصد ، هذا القصد هو محور

1- أنو المرتجي : سيمياء النص الأدبي ص47

2- روبرت شولتز السيمياء والتأويل. ترجمة سعيد الغانمي ط/1 .1994 م,ع.د.ن الأردن ص25

3- م.س:ص.39

4- م.س:ص:67

5- م.س .ص :88

التحاور الخفي بين عناصر الرسالة الأدبية، بين النص ومتلقيه الـذي يخبـر النص، ويحدث التجاوب الوجداني، والوقع الجمالي ، عن طريق العدول في الصور، والملفوظات التناصية التي تعبر عما يتعذر التعبير عنه، وتكشف عما يتعذر معرفته . هذه التقنيات التي تجعل اللغة تنـزاح هـي محـور الأدبيـة النصية ، والنبرة التي تلون اللغة والملفوظات التناصـية تكـون سـاخرة أو هزلية أو تعليمية[1]. والانزياح له أثره البالغ في النص، ولدى المتلقي ، يحدث المفاجأة والانتهاك والأثر الانفعالي وخيبة الأمل في المتلقي [2]

يرى عبد الملك مرتاض أن مصطلح الأدبية أعم وأشمل من الشـعرية لما له من قدرة على الانصراف إلى كل ما هو أدبي [3] . فكيف تحققت هـذه الأدبية في النصوص المدروسة بكونها جملة من المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي؟ وكيف تعامل أسلوبياً مع المتفاعلات النصـية التـي هي موضوع الشعرية[4].

1- يراجع رابح بخوش :اللسانيات . ص:152

2- م.س: 197

3- عبد الملك مرتاض : الكتابة من موقع العدم ص231

4-خليل مسوي وإبراهيم كابد :معجم النقد الأدبي المعاصر .ص37 .ط2000دمشق

الفصل الأول

التناصية والنقد الأدبي الأصل والامتداد

التناصية في الحقل الغربي

التناصية في الحقل العربي

عرفت البشرية الفن والأدب قديماً، وحاولت مسك آليات إبداعه، وفهمه، وتذوقه، فأنتجت النظريات، والمقاربات النقدية منذ أرسطو- فن الشعر- إلى يومنا هذا، ومازال المجال يثير السؤال. فتعددت المفاهيم، واختلفت الإجابات، والممارسات الإجرائية، وآليات التحليل والشرح والتفسير، والتعليل والتأويل للإبداع باختلاف السياقات الثقافية التي تحتضن الفن، وترعاه وتروجه.

لكل عصر مقولاته، ومفاهيمه النقدية، وأدواته الإجرائية التي تمكنه قراءة النصوص الأدبية، والوقوف على مركباتها الجمالية. و لا توجد نظرية، أو مفهوم وليد العدم، لا جذور له في هذه الثقافة أو تلك. وإشكالية أخذ اللاحق عن السابق؛ أي حضور القديم في الحديث؛ في الممارسة الإبداعية، وفي النص الأدبي تحديداً طاغية، وبدونها لا يحدث التواصل. هي ظاهرة قديمة قدم الوجود البشري. حيث درسها النقاد، ووضعوا لها مصطلحات، كانت وليدة حاجة سوسيوثقافية، سايرت الحقب التاريخية التي ظهر فيها هذا المصطلح . وتجلت في مصطلحات نقدية تساير ثقافة العصر :

1- في النقد العربي القديم عرفت بالسرقات الشعرية والمعارضات والنقائض

2- في النقد الغربي القديم عرفت بالتداعيات،والاختطاف OURNEMENTDET[1] LE

3-في النقد الحديث وسمها السميولوجيون بمصطلح I NTERTEXTUALITE التناصية . والذي حول إلى اللغة العربية من اللغات الأجنبية تحت تسميات عديدة منها :

تداخل النصوص، تعالق النصوص تفاعل النصوص، التعالي النصي، التناص

---

1 - كاظم جهاد : أدو نيس منتحلاً .ص:69

المستنسخات النصية التكاتب، التخاطب،البينصة، المتعاليات النصية، المتناص الاقتباس ، التضمين الاستشـــهاد ، الحواريـــة ، الأدب المقـــارن ، دراســـة المصادر، المثاقفة ...

التداخل النصي من أبرز الظواهر النقدية المهيمنة في النصـــوص الأدبيـــة. فهو موضوع قديم، قدم الإنتاج البشري. (ولا يدعى السلامة منـــه أحـــد)[1]. حيث كان مجال اهتمام النقاد، والمبدعين عبر مراحل تطور الإنتاج الأدبـــي في الثقافة الإنسانية. فوضعوا له مصطلحات، وتباينت مـــواقفهم مـــن فهـــم أبعاده التواصلية والجمالية

التناصية ظاهرة أدبية، وحتمية فكرية. ودراسة المصطلح، وتتبع جذوره لا يخول لنا الربط الآلي بين الحاضر والماضي، دون مراعاة المعطيات الموضوعية المشكلة لمفاهيم هذه الحقبة، أو تلك. ولا يعني إدعاء السبق لهذه الثقافة أو تلك

مصطلح التناصية، وليدة النصف الثاني من القرن العشرين. وأول من استعملته جوليا كريستيفا بلا منازع في الأبحاث التي كتبتها في مجلتي TEL – QUEL ET CRTIQUE في عامي 1967/1966 . وهو إفراز لوعي ثقافي، وبيئة جغرافية ظاهرة الخصوصية. وإن كانت الظاهرة التناصية لها(نواة موجودة في الآراء الانطباعية التي كان يدلى بها متقبلو الآداب في مختلف الثقافـــات، ومنها الثقافة العربية)[2] ، فلا يمكن سحب مصطلح التناصـــية بكـــل أبعـــاده المعرفية، والجمالية على جذور هذه الظاهرة في ثقافتنا العربية .

هذا الاحتراز، يجعلنا ندرس الظاهرة في إطارها الحضاري، وبيئتها الثقافية، التي أفرزتها، ونبين مدى عناية القدامى، والمحدثين بها، وفق منظور العصر الجمالي والفكري..

---

1 – ابن رشيق: العمدة .ص: 280

2 – أنور المرتجي :دراسات سيمائية :86

التناصية في الحقل الغربي

1- المصطلح وإشكاليات الواقع

2 - مفهوم التناصية

المصطلح النقدي وإشكالات الواقع

إن محاولة فهم المصطلحات النقدية باعتبارها مفاتيح العلوم، تـــدعو الدارس إلى الوقوف على المصوغات الفكرية الفلسفية، والجمالية التي انبثق من أحضانها هذا المصطلح أو ذاك، وبلورت توجهاته العلمية الإجرائية التي تسهل على الدارس عملية الفهم .

مصطلح التناصية مفهوم معاصر، وظاهرة أسلوبية أفرزهـــا الفكـــر الغربي في النقد الأدبي. لدراسة وتحليل النصوص الأدبية، منطلقاً من نســـف بعض المقولات النقدية المفسرة للإبداع من تصورات فكرية وجمالية . هـــذه المقولات التي شكلت مناهج نقدية، لكل منها خصوصياتها في الفهم، والتأويل والاستنتاج؛ حيث اعتمدت في بناء مقولاتها النقدية، وآليات التحليل النصـــي على عنصر من العناصر المشكلة للإبداع الأدبي : (المؤلف، السياق، النص) . فجاء مصطلح التناصية كرد فعل على هذه المقولات التي ضيقت من أفق المقاربات النقدية للنصوص الأدبية

تخضع المقاربات النقدية، وصياغة المفاهيم، والنظريات، لمعطيـــات موضوعية، تفرزها درجة الوعي الحضاري، والرقي الفكري في المنظومـــات المعرفية (لأن حقل الإنتاج الأدبي، ينـــتج أساســـاً منظوماتـــه الإبداعيـــة، والمقولات النقدية التي ترافقه، ثم تستقى من جاهزيتـــه، فصـــيرورته فـــي السياق السوسيوثقافي)[1] . فتـــؤطر النقـــد والإبـــداع الأدبـــي بجملـــة مـــن المصطلحات، تمكن القارئ من ممارسة فعل قراءة النص الأدبي، وتمده بأدوات التحليل، والتذوق، والتأويل ..

1- أحمد المديني : أسئلة الإبداع :ص :10

المصطلح النقدي نتاج تفاعل معرفي، وحاجة سوسيوثقافية تفرزه، وتبلوره. وإنتاج المصطلح النقدي، يفضي إلى الخروج عن التقاليد الفنية السائدة، والانتقال من رؤية إلى أخرى... ومن ثقافة وقيم إلى ثقافة وقيم أخرى[1] وهذا ما نستشفه من أثر مصطلح التناص في المقاربات النقدية، حيث (أعاد النظر في ذات الكاتب والمؤسسة، والكاتب والعمل)[2] . وأفرز موقفاً جديداً أوقف المد البنيوي كأداة إجرائية في تعامله مع النصوص الأدبية

التناصية رواق إبستمولوجي، يشير إلى موقف، وحقل مرجعي بالغ الخصوصية. الأمر الذي أحدث ثورة في القراءة النقدية، وقلب المفاهيم. ويتجلى هذا الزعم في قراءة لاكان لفرو يد، والتو سير: لماركس... هذه الخلخلة في المنظومة النقدية، أحدثت ضجة في الفكر الغربي. فكيف حدث هذا؟ ولماذا ؟ للإجابة عن هذا السؤال، نلتفت قليلاً إلى مقومات هذا الفكر، لنعرف كيف صاغ مقولاته النقدية، ومفاهيمه الفلسفية

احتفل الفكر الغربي ببناء صرح فكري فلسفي متميز، ضارب الجذور في أعماق التاريخ، منذ سقراط وأفلاطون وأرسطو، وصولاً إلى هيجل وديكارت . فكان شغل هؤلاء الفلاسفة (إرساء أسس النظم الفكرية الكبرى، وصياغة الأسئلة الفلسفية الجوهرية عن الوجود، والكون والمصير)[3] . الأمر الذي أرسى بعض المفاهيم ، والمعايير التي مكنت الإنسان الأوروبي من الهيمنة الثقافية والحضارية، واستطاع حل العوائق التي تحول دون تحقيق رغباته . فكانت النزعة الاستعلائية المثالية الغربية .

1- جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية :ص.11

2- يقطين سعيد : انفتاح النص : ص.93

3- عبد الله إبراهيم وآخرون : معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: ص:7

هذا الصرح الفكـــري، الذي أنتجته الفلسفة الغربية، لم يصمد أمـــام هزات القرن العشرين. الأزمـــات الاقتصـــادية، والانتكاســـات الاجتماعيـــة، والحروب المدمرة، الحرب العالمية الأولى والثانية؛ وانتشار الفكر الاشتراكي في البلدان الخاضعة للنفوذ الأوروبي..

فظهر جيل من المفكرين، أعادوا النظر في كيفية بناء هذا الصرح الكبير، الذي أرساه أسلافهم، بدءاً من جون ديوي، وبرغسون، وبرتراندرسل... إلى هوسرل وهيدغر وسارتر ، وسولرس وفوكو، وليفي ستراوش ، وبارت ودريدا... فحللوا نظام هذا الفكر، وتتبعوا منهجياته في محاولة لإيجاد أسس نظرية، تمكن الإنسان الأوروبي من التأقلم مع الإفرازات الثقافية، والحضارية في العالم الحديث. فكان هذا القرن عصر جدل المنهجيات .

هذا المنحى الفكري الجديد، أثرى العلوم بشتى فروعهـــا. فصـــــاغ النظريات العلميـــة والمفاهيم ، والمقولات . كما استحدث أدوات إجرائية في التحليل والاستنتاج، والوصف والربط، والاســـتنباط والتأويـــل ... فتعـــددت المدارس الفكرية والأدبية . وكان الأدب مجـــالاً تبـــارى فيـــه المفكـــرون ، فلاسفة، ونقدة، ومبدعين . وتباينت المقاربات النقدية . ويرجـــع هـــذا إلـــى اختلافهم حول حقائق الأمور، فكل مفكر (يعتقد – يتوهم– أن ما يقولـــه، أو يقره أو يفكر فيه هو الحقيقة عينها ، والحق إلى جانبه، حتى أن أصـــحاب المذهب الواحد، يختلفون فيما بينهم حول المسألة الواحدة)[1]

فظهرت مناهج نقدية حديثة متباينـــة في الرؤى ، وتقنيـــات التعامـــل مـــع النص

1– فضل الله مهيدي : آراء نقدية : ص.7

الأدبي عبر جدل السؤال الذي أنتجها وأنتجته. ففي كل وقفة مع الذات ، وفي كل تساؤل يتولد تيار نقدي ، يكشف قصور سابقيه ويبين مواطن الضعف عندهم . ظهر في العقود الأولى من القرن العشرين المد الشكلاني، وما عايشه من مدارس لغوية، ولسانية وتيارات نقدية... ثم سطع نجم الوجودية فالبنيوية، والأسلوبية والتكوينية ، ثم السميائية، التي رافقها نظرية التلقي فالتفكيكية والتداولية ونظرية النص...

هذه الإفرازات المنهجية على تباينها في تعاملها مع النتاج الأدبي ، هي وليدة منبع فكري مرجعيته الثقافة الغربية بكل تناقضاتها.

فجاءت الشكلانية كرد فعل ضد النزعة الاجتماعية، والنفسية والتاريخية التي هي نتاج الأزمة المنهجية، التي عصفت بمفاهيم الأدب، ودراسته وكان النقد الجديد في انجلترا، الذي أوقف سيادة النزعة السياقية في تفسير وتحليل الأدب ، وأعقبتهما الوجودية، التي تدعو إلى العبث نتيجة عدم فهم الإنسان الأوروبي للحياة، وفق المنطق المركزي الذي استهلك كل طاقته، وبلغ درجة اليأس من الحياة (فهي احتجاج مطلق على نمط التفكير)[1] السائد و نشأت البنيوية على أنقاض الماركسية، والفرويدية، والوجودية مهاجمة النزعة التجريدية، والتاريخية بجرأة. فزعزعت أسس التفسير اللاعقلاني، واللامنطقي للظواهر الإنسانية[2]، وأنتجت مفاهيم جديدة لمباشرة النص الأدبي كالنسق، والنظام ، ومفهوم الطابع اللاواعي لتفسير الظواهر[3]. إلاّ أنها فشلت في تأطير الأدب، وفهم الإنسان

وطفا على الساحة النقدية تيار البنيوية التكوينية في محاولة يائسة، لبعث

---

1 – مورو سيوادوار : الفكر الفرنسي المعاصر :ص: 37

2– زكرياء فؤاد : الجذور الفلسفية للبنائية : ص : 1

3 – العيد يمنى : في معرفة النص : 34/32

المادية التاريخية، كنقد آلي دوغمائى، يخلص البنيوية من مفاهيمها الجامدة، ثم جاء المد السيميائي كمجال معرفي، يبحث في أنظمة العلامات. إنه اتجاه يدرس الإشارة اللغوية اللسانية، وغير اللسانية للوقوف على أبعاد العلامة الدلالية، والتركيبية والوظيفية برؤية جديدة، وأدوات إجرائية مغايرة للمألوف. هو قراءة تحليلية للمناهج الرائجة كنظرية الانعكاس، والبنيوية والتكوينية[1]

زامن هذا التوجه ظهور نزعة التفكيك، وهي ظاهرة فكرية تقوم على نزعة المزاوجة بين التفكير الهليني والفكر السامي[2] ،هي مرحلة متقدمة تبرز جدل المنهجيات في صراعها. هذا التوجه يخوض في أمر الكتابة، وهو قراءة جديدة للفكر الغربي، الذي كان رهيناً لميتافيزيقا الحضور، التي سجنته (في النزعة الفردية بدل التعددية، والوحدة بدل الاختلاف، والروح بدل المادة، والأبدية بدل الزمن، والمباشرة بدل التأجيل...والكلام بدل الكتابة)[3]
هدف هذا التوجه الفكري هو استبدال نماذج الحضور؛ التي ترتكز عليها الحضارة الغربية؛ بإرساء فلسفة جديدة، تقوم على تفكيك العقل الأوروبي بانية أساسها المعرفي على الشك في البراهين ، والمسلمات التي توصلت إليها المنهجيات السابقة

ينطلق هذا التوجه، في مباشرته للنص الأدبي، من مبدأ الشك في تفكيك أنظمته الدلالية دون ضابط، لاكتشاف الغائب، الذي يثرى المدلول الحاضر، وبهذا تنكشف بنى النص. ويطفو المسكوت عنه في التحليل .
وتنازع القراءات فيما بينها – الكتابة، والقراءة– يفضى إلى متوالية لا نهائية من المدلولات، (إذ لا ضوابط رياضية ، توقف هدير المدلولات ،

1– محمد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا : ص : 49
2– سليمان عشراتي:التفكيكية وجذور الوعي التنظيري عند جاك دريدا: مجلة تجليات الحداثة .ع/2 ص:100
3– عبد الله إبراهيم وآخرون : معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: ص: 141

التي تستفزها القراءة)[1] وبذا فُتح الباب أمام القــراءات المتعــددة الأوجــه للنصوص الأدبية.

في هذا الجو المتضارب المناهج، والتيارات الفكريــة، والمقاربات النقدية الشارحة والمفسرة، والمؤولــة للنص الأدبي؛ ولد مصطلح التناصية. وهو رد فعل ساير المنطق الجديد،الذي أعاد النظر في أسس بناء الفكرالغربي

ـ مفهوم التناصية[2]

يعتبر مفهوم التناص بعد ظهوره إلى الوجود في العقد السادس مــن القرن الماضي؛ أداة نقدية رئيسة في الدراسات الأدبية. تتجلى وظيفته فــي التشابك العلائقي للنصوص، على أساس أن كل نص يمكن قراءته كفضــاء لتسرب ، وتحول لنص واحد، أو أكثر من نص .

أثار مفهوم التناص جدلاً كثيراً خلال ربع قرن، ولما يتبلور بعد في الســاحة النقدية، إلا بعد أن خضع لكثير من التنقيح، والإصلاح على مستوى التحديــد المفهومي، والتقنية الإجرائية ...

ظهرت فكرة التناص في أصلها في الأعمال النظرية لجماعة تيل كيل - Tel quel في مجلتها الحاملة لإسمها[3] . فقد نشرت هذه المجلة المفاهيم الرئيسة التي أعدتها طائفة من منظري هذه الجماعــة،والذين تركوا بصماتهم العميقة في جيلهم،وفي الأجيال اللاحقة. في مرحلة أوج نشاط هذه المجلة"سنة 1968/ 1969، ظهر المفهوم الجوهري بشكل رسمي في المعجم النقدي للطليعة؛ وذلك في إصدارين مخصصين لعرض الجهاز النظري للجماعة هما :

1 ـ الأول هو نظرية الجماعة[4]:الصادر في سنة 1968

2 ـ والثاني هو سيميوتيك؛ أبحاث من أجل تحليل دلائلي الصادر في سنة 1969

1- مرتاض عبد الملك : دراسة سيميائية.ص:22

2- ينظر Pierre Marc de Biazi .Tome 12, p514-516 ,S.A. 1997 Universels Encyclopédie (نظرية التناص): تعريب لمختار حسني.

3-تأسست مجلة تيل كيل سنة1960 في باريس بإدارة فيليب سولرس

4- وهو مؤلف جماعي شارك فيه كل من فوكو وكريستيفا وسولرس ودريدا وبارت

لجوليا كريستيفا ؛ ويجمع سلسلة من المقالات ، كانت قد كتبتها بين سنتي
1966-1969.

في نظرية الجماعة، ينتقد فيليب سولرس التصنيف اللاهوتي للموضوع، والمعنى والحقيقة. ويقترح مقابل النص الكامل الجامد المسيج بقدسية شكله، و فرادته فرضية التناص المستعارة من الناقد الروسي ميخائيل باختين، القائلة بأن كل نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى؛ يعيد قراءتها، ويؤكدها ويكثفها، ويحولها ويعمقها في نفس الوقت..

وفي نفس المؤلف[1] ، تقدم جوليا في مقال لها (مسألة بنائية النص) رواية القرون الوسطى كنموذج لتحديد مفهوم مصطلح التناص ..

فهو تفاعل نصي يحدث، داخل نص واحد، يسمح بتناول "مختلف متتاليات، أو رموز بنية نصية ما، باعتبارها جملة تحولات، لمتتاليات أو رموز مأخوذة من نصوص أخرى، وتستنتج أن بنية النص الروائي الفرنسي في القرن الخامس عشر، هو نتيجة لتحول عدد كبير من هذه الرموز... وهذا ما يجعل مفهوم التناص علامة للطريقة التي يقرأ بها نص ما التاريخ، ويندمج فيه مفهوم التناص، مكنها من وضع البنية الأدبية في المجموع الاجتماعي كمجموع نصي. فأصبحت العلاقات في رواية(جيهان دوسانتري الصغير) لدي لسال Petit Jéhan De Saintré مركبة من أربعة مكونات تناصية هي:

1 ــ نص التقسيم التقليدي (تصميم الرواية بحسب الأبواب والفصول، النبرة الوعظية الإحالة الذاتية في الكتابة والمخطوط).

2 ــ نص الشعر الغزلي ...

Kristeva.Problème de la structuration du texte .Théorie d'Ensemble . Tel Quel, Coll. Seuil, Paris 1968--1

3 ــ النص الشفوي للمدنية (الأصوات الإشهارية، لافتات وعناوين المحلات، لغة اقتصاد العصر..).

4 ــ خطاب الكرنفال،(حيث يتجاوز التجانس، والغموض والضحك،وأشكال الجسد وجنس المشارك والقناع...)

وتستخلص جوليا كريستيفا، بأن الرابط التناصي الذي يغير دلالة كل هذه الملفوظات بتجميعها في بنية النص، يمكن أن ينظر إليه كمجموع متنافر يشكل مقاربة أولى، لما يجسد "وحدة الخطاب" في عصر النهضة. وباعتمادها مفهوم التناص تمكنت من استنتاج العينة الأيديولوجية من النص "Idéologème"[1]

لقد كان أثر نظرية الجماعة كبيراً في أوساط الطليعة النقدية، وخاصة بعد أحداث ماي 1968 . فتوالى الاهتمام بهذا الحقل المعرفي. وقبل الحديث عن مقوماته، وخصائصه الفنية والجمالية، نحاول بسط أهم المحطات التي أسهمت في بلورته ..

ميخائيل باختين يوضح بجلاء كون الرواية مهيأة مسبقاً ببنيتها الخاصة، أن تدمج عدداً كبيراً من المكونات اللسانية، والأسلوبية، والثقافية المختلفة ، فتعدد الأصوات فيها ، وتتداخل. وتواجه الاختلافات على شكل حواري . فيصبح هذا الشكل الأدبي نموذجاً تركيبياً، يسمح بالتفكير في الأدبية بشكل مغاير.

"فالمؤلف مشارك في روايته، كلي الحضور فيها، ولكن بدون لغة خاصة ومباشرة؛ ولغة الرواية نظام من اللغات التي تتضح معالمها بالمشاركة والتعاون أثناء الحوار".

1–هذا التسمية أطلقتها جوليا كريستيفا على هذه الوظيفة التي تربط بنية أدبية متماسكة ؛ مثل رواية؛ ببنيات أخرى مثل خطاب العلم أو أي خطاب آخر يدخل في نسيج النص...

إن العناصر المستمدة مباشرة من باختين: (اللغـــات، التحـــول عبـــر ترابط الأصوات المتعددة الحوارية، الوحدات الخطابية للثقافة) هي العناصـــر التي تكون مفهوم التناص. هذا المفهوم نشأ على يد ميخائيل بـــاختين، هـــو أول من أدخله إلى النظرية الأدبية, ويعني به أن كـــل نـــص يتشـــكل مـــن فسيفساء من الاستشهادات ، وكل نص امتصاص، وتحويل لـــنص آخـــر. وهكذا يحل مفهوم التناص، محل تواصل المعارف الذاتية. وميخائيل بـــاختين لا يستعمل مصطلح التناص، ولكن الفكرة كامنة في مفهومـــه للحواريـــــة، التي بسطها في أعماله النقدية

منذ سنة 1972 دخل مصطلح (التناصية) ملحق المعجم الموســـوعي لعلوم اللغـــة Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage لتزيفطـــان تودوروف وأسوالد ديكروTzvetan Todorov Oswald Ducrot

وفي 1974 نشرت جوليا كريســـتيفا كتابهـــا (ثـــورة اللغـــــة الشعريـــــة لوتريامون وملارمي. وفي السنة الموالية 1975، بدأ مفهوم التناص، وقـــد تماسك بما فيه

الكفاية لكلي يصبغ عليه رولان بارت صفة الرسمية في مادة " نظرية النص" من الموسوعة العامة Encyclopédie universels ، ومن هذا التاريخ صار مفهوم التناصية الساحة النقديةً متداولاً

وتميزت سنة 1976 بغزارة المساهمات الجديدة فـــي الموضـــوع ، فمجلـــة شعرية خصصت العـــدد السابع والعشرين لمفهـــوم التناص؛ ونجـــد فيهـــا من البحوث

(إستراتيجيـــة الشكـــل) La stratégie de la forme : لوران جيني L.Jenny

(طباقات جويس) . A.Topia: Contrepoints Joyciens . أ.توبيا.

كما قدم دومنيك مانجينو Dominique Maingueneau

دراسته (مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب)** يقترح نوعاً من التبسيط للمفهوم التناص، الذي سيتحول إلى تغليب الجانب العلائقي على حساب المكون التحويلي

التناص هو مجموع العلاقات، التي تربط نصاً ما، بمجموعة من النصوص الأخرى، وتتجلى من خلاله. ويغدو مفهومه أكثر رسوخاً وسهولة في الاستعمال لكون حقل تطبيقاته قريب من المجال التقليدي لـ"نقد المصادر" ودراسة المعارضة والمحاكاة الساخرة... وقد يتم أيضا ضم الكثير من الإشكاليات الكبرى للأدب المقارن....

شهد العقد السابع والثامن من القرن العشرين ميلاد هذا المصطلح ورسوخه في النقد. فكانت سنوات 1979-1982 غنية بالإصدارات، شاهدةً على دخول مفهوم مصطلح "التناص" مرحلة النضج والرسوخ في النقد الأدبي ..

- أول هذه الإصدارات كانت أعمال "ميكائيل ريفاتير":

ـ إنتاجية النص: La production du texte, Seuil 1979

ـ(التعالق النصي): La syllepse intertextuelle n°40, Seuil 1979,Poétique

ـ (أثر التناص): La trace de l'intertexte Paris, oct.1979

ـ سيميائية الشعر: Sémiotique de la poésie, Seuil 1982

والتناص في منظوره هو ملاحظة القارئ للعلاقات بين عمل أدبي، وأعمال أخرى سابقة، أو لاحقة عليه. يؤدي إجراء ميكائيل ريفاتير إلى المطابقة بجرأة بين التناص والأدبية.

** *Initiation aux méthodes l'analyse du discours, Hachette, Paris, 1976

التناص كما يراه هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية ، إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة ، وبها يتم الفهم والتأويل ، في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة السطحية للنص الأدبي أو غير الأدبي، أن تنتج غير المعنى.

– ثاني هذه الإصدارات المهمة مؤلف لأنطوان كومبانيون Antoine Compagnon بعنوان اليد الثانية أو اشتغال الاستشهاد La seconde main ou travail de la citation le. حيث قدم فيه دراسة واسعة للاستشهاد باعتباره ممارسة تناصية، و تكرار لوحدة من خطاب في خطاب آخر" ، إن ذلك يعني كونه إعادة إنتاج للملفوظ (النص المستشهد به) الذي يقتطع من نص أصل (نص1) ليتم إدخاله في نص مستقبل (نص2) .

وإذا كان هذا الملفوظ المستشهد به، يبقى على حاله بالنظر إلى دواله، فإن تغيير الموقع الذي يتعرض له، يحول دلالته، وينتج قيمة جديدة، ويتسبب في تحويلات، تؤثر في دلالة النص المستشهد به، والنص المستقبل له معاً، عند نقطة الاندماج بينهما

بهذا التحديد المنهجي لقضية الاستشهاد. يقترح أنطوان اعتبار التناص نموذجاً للكتابة الأدبية، التي تتسم بنفس مقتضيات تحويل العناصر، والتوفيق بينها.

فدور الكتابة هو إعادة كتابة. وكلما تعلق الأمر بتحويل عناصر متفرقة، ومنقطعة داخل كل مستمر ومتماسك. كل كتابة هي تجميع، وشرح، استشهاد، وتعليق.هي قراءة وكتابة في نفس الوقت.فالاستشهاد وجه من أوجه التناص

الذي من خلاله تنكشف قضيـــة اشتغال الكتابة، والطاقة التي تسري في هذه البنية المتحركة.

– ثالث هذه الإصدارات مؤلف تزفيتان تودوروف ، Todorov Tzvetan حيث أصدر كتاباً في سنة 1981 تحت عنوان : ميخائيل باختين، المبدأ الحواري " Mikhael Bakhtine, Le principe dialogique ,Seuil, 1981 ." وفيـــه يقســـم المبـــدأ الحواري إلى مفهومين:

مفهوم الحوارية بالمعنى الضيق، والمفهوم الثاني الحوارية بـــالمعنى الـــذي قدمته جوليا كريستيفا والذي يعني التناص ..

– رابع هذه الإصدارات الذي ظهر في نفس الفترة سنة 1982 تحت عنوان : Gérard Genette Palimpsestes " أطراس" للناقد جيرار جنيت. فـــي هـــذا الكتاب وضع اللمسات الأخيرة لموضوع التناصية (الحوارية). و كان لـــه تأثيره البالغ في إرساء هذا المصطلح في الساحة النقدية. فقدم تحديداً جديداً، وشاملاً للمجال النظري، الذي يمكن أن ينحصر فيه بوضوح، والفضاء المميز للتناص كمشروع عمل في:

(أطراس)، (Palimpsestes)

و(مدخل لجامع النص) (Introduction à l'archi texte)

حيث بسط في أعماله مفهومه للظاهرة التناصية من زاوية نظر خارجية، بعيدة تماماً عن المنحى التأويلي. هذه الرغبة في البعد التي تبلور وجهة نظر واضحة وموضوعية ، هي التي تميز مفهوم ما وراء النصية Transtextualité التي جعل منها جينيت موضوع الشعرية. وحددها كمتعالية نصية للنص

Transcendance textuelle du texte تؤطر كل ما يجعل نصاً ما في علاقة ظاهرة، أو خفية مع نصوص أخرى.

تظهر " الماوراء نصية" فروقاً عميقة بين مختلف أشكال العلاقات، التي يمكن للنص أن ينشئها مع نصوص أخرى، فيفرق جيرار جينيت بين خمسة أنواع من العلاقات الماوراء نصية[1] ويرتبها وفق نظام تصاعدي، من التجريد Abstraction إلى التضمين Implication إلى الإجمال Globalité، وهذه الأنواع هي :

1- التناص Intertextualité

2- التوازي النصي Para textualité[2]

3-النصية الواصفة Méta textualité

4- النصية المتفرعة Hyper textualité

5- النصية الجامعة Archi textualité

هذا الجهاز المفاهيمي ، يزيح كثيراً من الغموض ، الذي كان الخطاب الواصف النقدي يكثر حوله الجدل . إذ يسمح بتمييز المجال الدقيق للتناص والنصية المتفرعة عن المعارضة، والمحاكاة الساخرة، التي تمتلك قواعد تكوينها الخاص بداخلها. فأصبح مفهوم التناص أكثر حصراً، وتحديداً عما كان عليه في الماضي

جيرار جنيت يعرف التناص" بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر" هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر، حضور ملاحظ، مع الأثر التحويلي

1- ينظر جيرار جنيت، مدخل لجامع النص Introduction à l'architexte :Seuil, 1979

2-ينظر: جيرار جنيت، عتبات، منشورات سوي ص.15 G.Genette, Seuil 1987 p.

لهذا الحضور وبدرجات، وأنماط عديدة، ومختلفة في هذه العلاقة مثل[1]:
العلاقة الحرفية وضع النص(بين مزدوجتين ، بالتوثيق أو بدون توثيق).
فالعلاقة بارزة التداخل النصي جلي. وهذه الطريقة المتبعة قديماً في الاستشهاد بالنصوص السابقة
العلاقة شبه حرفية : كالاقتراض غير المصرح به. هي علاقة أقل وضوحاً وأقل شرعية في حال السرقة الأدبية..
ويعرض جنيت الجهود المعاصرة في الاشتغال على التناص، أنها لا تخرج عن حدود هذه التعريفات السالفة الذكر:
تطبيقات الاستشهاد لدى أنطوان كومبانيون،
دراسة السرقة عند كريستيفا،
التلميح والوضع الضمني للتناص لدى ريفاتير.
وضع جيرار جينيت حداً للمفاهيم الفضفاضة حول التناص، ورغم ذلك، لم يحقق إجماعاً على الفور. وبدأ تأثيره بطيئاً. إلا أن فعالية تفريعاته، بدأت تؤتي أكلها في أغلب الأبحاث التناصية التي ظهرت بعده . وأسهمت في بلورة بعض مفاهيمه التعريفية.
في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين[1] ، توالى الاهتمام بالظاهرة. وبدأ

1- أطراس : ص. 123 G.Genette Palimpsestes, Seuil, 1982 p

1- نجد في أطروحة جامعية نوقشت سنة 1988 بجامعة باريس تحت عنوان
" الممارسة التناصية عند مارسيل بروست من خلال في البحث عن الزمن الضائع: مجالات الاقتراض
La pratique intertextuelle, Marcel PROUST dans « à la recherche du temps perdu
Les domaines de l'emprunt»
(وصدر ضمن منشورات "Titre" سنة 1990 تحت عنوان مارسيل بروست: لعبة التناص) للباحثة أنيك بوياكي Annick Bouiaquet التي أبرزت فيه بوضوح إمكان تنظيم الاقتراض التناصي (L'emprunt intertextuel) بوساطة تقاطع مفهومي "الحرفي" و"الواضح" (Littéral et explicite). .(نظرية التناص تعريب: المختار حسني.

تقنين المصطلح. ووضع الفروق الاصطلاحية في معجم هذا الحقل[2]
فالاستشهاد اقتراض حرفي وواضح، والسرقة اقتراض حرفي وغير واضح، والإحالة اقتراض واضح وغير حرفي، والتلميح اقتراض غير حرفي وغير واضح....

إن البحث في "ما قبل النص L'avant texte عن كيفية تكون الاقتراض، وعن كيفية حدوث الاستشهاد، والسرقة، والإحالة، والتلميح من خلال تملك Appropriation وإدماج intégration يسع فضاء النص المنجز. ويمكن المتلقي من إدراك العمل الأدبي، والتفاعل مع مضامينه، والتأثر بأبعاده الفنية . ومن ثمة انتقل المصطلح من أوربا إلى أمريكا، وإلى العالم العربي. وتوالى التأليف ، وكثرت المصطلحات وتنوعت بتنوع الثقافات...

---

1 Encyclopédie Universels 1997 ,S.A. 516-514 ,p12 Tome) (de Marc Pierre Biazi

التناصية في النقد العربي

1 – التناصية في الموروث النقدي

2 – التناصية في النقد المعاصر

تعددت المقاربات في النقد الأدبي المعاصر في العالم العربي، التي اهتمت بالمناهج الحديثة، في سعيها إلى تحقيق شعرية النص الأدبي . ولما كانت الظاهرة التناصية، في صورتها الحديثة من المنطلقات البارزة في الدراسات النقدية ، فقد تضمنت بحوث كثيرة فكرة العودة إلى جذور الظاهرة في الثقافة العربية، لبلورة هذا المصطلح في الوعي النقدي متأثرة بالمد النقدي الغربي.

أثمرت هذه المحاولات الجادة، ومع بداية الثمانينيات، بدأت بواكير التفات النقد العربي إلى مصطلح التناصية، بعد الانتشار السريع لمفهوم الحوارية في الدراسات الغربية، التي كانت تتعامل مع النصوص الروائية؛ باعتبارها مجالاً، يسمح بأن يدخل في كيانه جميع الأجناس التعبيرية الأدبية (كالقصص والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية) ، وغير الأدبية (كالدراسات العلمية والدينية وغيرها)... وهذا ما يجعل الرواية بوصفها نوعاً أدبياً، ما تزال قيد التشكل .

كان لازدهار الحركة النقدية في النقد الغربي؛ وتنامي الاهتمام بالظاهرة التناصية؛ أثَره الإيجابي في النقد العربي، حيث تضاعفت الدراسات النقدية العربية التي أثْرت هذا المصطلح، عبر النقل والترجمة من اللغات التي نما فيها. وفي ظل هذه المتابعة الحثيثة، أُنتجت أبحاثٌ نظرية كثيرة، وأُنجزت دراسات تطبيقية على نصوص أدبية مختلفة، وخصصت دوريات نقدية أعداداً خاصة لمعالجته،

قد خصصت دورية (ألف) القاهرية للتناصية عددها الرابع عام 1984م قدم فيها صبري حافظ بحثه القيم بعنوان (التناص وإشارية العمل الأدبي) ، كما أسهمت مجلة (الفكر العربي المعاصر) بعدد خاص عن التناصية في عددها الصادر في كانون الثاني 1989م، وكان ممن كتب في هذا العدد (عبد الوهاب ترو) عن مصطلح (الإنتاجية) عند كريستيفا... وتوالى التأليف

إلا أن هذه الجهود قد اتخذت مسارين اثنين:

المسار الأول :

يقتصر على معالجة المصطلح، وتطبيقاته في صورته الحديثة دون العودة إلى النقد القديم

المسار الثاني:

يسعى إلى استلهام ملامح من النقد العربي القديم في ضوء هذا الإنجاز الجديد. لكن هذا الاستلهام لم يكن على هيئة، أو صورة واحدة، لاختلاف المنابع الفكرية للدارسين .

كان للبحوث و الدراسات الأولى؛ التي تناولت الموضوع؛ أثرها الكبير على الدراسات اللاحقة، ولكن شاب طريقة التعامل مع هذا المصطلح، سوء فهم الظاهرة، و طريقة تلقي هذا المصطلح في ثقافتنا، لاختلاف صورته في منابعه الغربية الأولى. لأن نقاد الغرب الذين تداولوه، تنوعت وجهات نظرهم

شهد مصطلح التناصية تبايناً واختلافاً في تحديد مفهومه، وفي منهجية دراسته، وكثرت تعريفاته، منذ لحظة انطلاقه في الثقافة الغربية. وذلك لكثرة الأقلام التي تناولته. فأشاعت فيه التعدد غير النهائي. إن هذا الاختلاف والتعدد دليل على إيجابية المصطلح ، فهو يبين لنا ثراءه غير النهائي، وهذا أمر طبيعي إذا عرفنا، أن من أبرز ملامح هذا المصطلح في ذاته، اللانهائية، وعدم البراءة. وهذا ما أكده مارك أنجينو في دراسته للتناص في قوله:(إن المسألة

ليست في معرفـــة ماذا نعني بالتناص؟ لكن لأي شيء يصلح ؟أو يستعمل؟)[1] وهل أهميته مرتبطـــة باللحظة التاريخية التي أفرتـــه ، أم أنـــه أداة نقديـــة تسمح لنا بإثارة إشكالية نقدية، وفكرية أكثر منه مفهوماً محدداً بدقة.

هناك من يرى أن هذا المصطلح أسيء فهمه. هو لا يحيل إلى إسناد مرجعية الكتاب إلى الكتب الأخرى، ولكنه يشير إلى تداخل الاختراقـــات فـــي الممارسات الدلالية[2]

غير أن البحث النقدي، لا تثنيه على الإطلاق كثرة التعريفات، وتعددها، ولا عدم تجانسها مع مصطلح التناص، بقدر ما تعنيه المناهج التي أوّلت وجود التناص في النص[3]

فكيف تعالم النقاد العرب مع الظاهرة التناصية ومصطلحاتها ؟ وكيف تعاملوا مع التراث وكيف نقرأ آثار تلك البحوث في النقد المعاصر ؟

قبل التعرض للظاهـــرة في النقد المعاصر ، ومعالجة النقاد لها. نلتفت إلـــى التراث للنظر كيف تعامل مع الظاهرة ؟ ثم نعود لنبسط جهود المعاصـــرين ، وتأثير النقد الغربي على دراساتهم ...

1- جماعة من الباحثين: في أصول الخطاب النقدي الجديد : مارك أنجينو : التناصية ت. أحمد المديني .ط.2.1989 ص 112

2- أ نظر: محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة القاهرة ، 1996 (التناص).

3- حسن محمد حماد :تداخل النصوص في الرواية العربية،الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة،1997م ص10.

التناصية في الموروث النقدي

السرقات الشعرية

السرقات الشعرية:

تفطن العرب قديماً لظاهرة التناصية؛ علاقة النصوص فيما بينها؛ وخاصة الشعراء(منذ الجاهلية أحسوا بسلطة النصوص الأخرى على النص الشخصي)[1] . ولعل التقليد الفني الذي كانت تسبك فيه القصائد، يظهر بجلاء سلطة القديم. لأن القصيدة التي تخرج عن إطار هذه القواعد الفنية، لا ترقى إلى رتبة الشعر .

الإطار الفكري لمصطلح السرقات :

لكل مقاربة نقدية، أو إنتاج فني سياقه الخاص يفرزه، ويحتضنه، ثم يبلوره ويروجه. والسياق الذي ظهرت فيه فكرة السرقات الشعرية؛ ذو خصوصية ثقافية (معرفية عقدية، فنية وجمالية)؛ له منهجه الخاص وأدواته الإجرائية التي يمارس بها إنتاج الشعر، وتلقيه .

الإبداع الأدبي نقداً كان، أم شعراً، قصة أم رواية، يخضع لأسر هذه الخاصية الثقافية. ومن المعطيات الموضوعية، التي أثرت في إنتاج الشعر والنقد الأدبي، لدى العرب قديماً، وعملت على ترسيخ النموذج الفني القديم ما يلي:

ا- طبيعة العقلية العربية في تقبل النتاج الفني ، وتذوقه، والتي كانت تمجد (العناصر الأصلية التي تنافس العناصر المتطورة)[2] ، التي أخضعت الشعر العربي القديم للتقليد

2- خصوصية الشعر العربي الوجدانية، والاعتقاد النقدي الذي واكبه، الذي كان يعتبر الشعر العربي في العصر الجاهلي قمة الإبداع الفني، وما على

---

1 – محمد بنيس : الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته) :182

2 – مصطفى ناصف : نظرية المعنى :100

الشاعر إلا محاكاته. إلى درجة أن شيخ الشعراء " زهير بن أبي سلمى " من أصحاب المعلقات، صاحب المدرسة الشعرية المعروفة؛ بمدرسة الصنعة؛ نفت في الأسماع بيته المشهور مدعياً أن ما يقوله، ما هو إلا تكرار، واجترار لما قاله الأولون

ماذا أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكرور

(حتى شاع أن لا جديد في الشعر، وحتى استقر في الأذهان، أن كل ما يستطيعه الشاعر من براعة، أن يحور تحويراً حسناً المعاني والصور الموروثة)[1]

3 – موقف النقد، الذي اهتم في تعامله مع المتن الأدبي ، ومعالجة النصوص الشعرية معالجة مباشرة، وهذا ما قيد المبدع (لأن النقد كان يهتم بالعناصر الثابتة، والمنافية للتطور والابتكار)[2] في نقد النصوص الشعرية.

فالمبادئ النقدية الأولى التي أطرت الشعر، أفرزت فكرة النموذج الفني، الذي يجب على المتأخر احتذاؤه. فكان الشعر ديوانهم، وجنسهم الأدبي الأول والأمثل. و(لم يكن واحد منهم، يشرئب إلى أن يتجاوز هذه الدرجة الأدبية)[3] واستمرت هذه الظاهرة، تهيمن على الذوق الجمالي، و الفني في الإبداع الشعري ، حتى أصبحت معياراً تقاس به الجودة، والرداءة

4 –اعتبار الشعر نتاجاً جمعياً، لا فردياً، وهذه أبرز صفة للشعر القديم، حيث أصبح الشاعر تابعاً للقبيلة خادماً لها، ولسان حالها

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وان ترشد غزية أرشد

5 – سيادة مبادئ الدين الإسلامي ، وترسيخها لفكرة النموذج في المعاملات

1- شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ :/376 377

2 – مصطفى ناصف :نظرية المعنى : 100

3 – عبد الملك مرتاض : دراسة سيمائية نفكيكية لقصيدة أين ليلاي: ص5

وإثباتها للقيم، والسهر على احترامها, واعتبار الشعر الجاهلي (مصدراً للعربية، وشاهداً على قواعد علومها، ومبرراً لتأويل نصوصها، وملهماً لإبداعاتها ومرجعاً لحفظ وفهم والأنساب:الحياة والبيئة والأحداث التاريخية)[1]

نتج عن هذا التوجه ظاهرة تعقب المعاني، والموازنة ، والربط وأصبحت قيمة الشيء ليست في ذاته وحدها، بل هناك قيمة أخرى تنشأ عن الإسناد، حيث أصبح الكلام يستمد قيمته من صاحبه (الارتباط بشخص معين تقدم أو تأخر)[2] . موضوع تعقب المعاني، والموازنة قديم في الفكر العربي النقدي. لكن(فكرة الربط، والإسناد هي وليدة توجه الدين الإسلامي)[3] فرز المعاني ، وإسنادها إلى أصحابها نتاج عقلية المسلمين–عقلية إسناد الأشياء إلى أصحابها – هذا الاهتمام بالمعنى، والإسناد كرس مفهوم التقليد السائد (فأصبح المأثور له قيمة، لا يمكن أن تطغى عليها بسهولة قيمة أخرى)[4]

من هذه الخلفية المرجعية الفكرية، انبثقت الدراسات النقدية المعيارية الوصفية في الجانبين النظري، والتطبيقي. التي هيمنت على النقد، والإبداع الشعري إلى بدايات القرن العشرين. في خضم هذا الزخم الفكري عولجت الظواهر الأدبية ، وتعرضت لها صفحات الكتب ووضعت الرسائل، والمصنفات، والموضحات والكاشفات الحواشي...

طغت في الساحة النقدية فكرة الموازنات، والنقائض، والوسطات والسرقات الشعرية التي غزت مفاهيم النقد حيناً من الدهر ...

هذه المرجعية الثقافية أفرزت موضوع السرقات الشعرية ، وأسهمت في بلورته بالبحث والتنقيب باعتباره مجالاً للبراعة النقدية والأدبية ؛ دفاعاً عن النموذج الفني والفكري المؤطر للإبداع ،

1– أحمد بوزفور: تأبط شعراً .ص:7

2–3–4 – مصطفى ناصف نظرية المعنى.ص :99. 100

التداخل النصي في التراث النقدي

عرف التراث النقدي العربي ظاهرة التداخل النصي، ووسمها بمصطلحات منها المعارضات، والنقائض. وأشهرها السرقات الشعرية. التي أفرزت تضارباً لمواقف النقاد في معالجة الظاهرة . إذ هناك الرافض والمستحسن وهناك المجيز، وخاصة في القرن الرابع الهجري (عصر فوضى الأحكام النقدية)[1] وليد تثاقف الحضارات، العربية الإسلامية، واليونانية والفارسية والهندية، والمصرية...حيث وضعت المصنفات، والحواشي...

توالي التأليف في هذا الموضوع من مرحلة المنع، التي اعتبرت السرقات الشعرية نقيصة في الشعر، إلى عهد الإجازة، ثم عصر الدعوة إلى تجاوز القديم؛ باعتباره عائقاً للمبدع والناقد ؛ وأخيراً مرحلة الانبهار بالغرب، زمن سيادة مفاهيم النقد الغربي، زمن أدبية التناصية، ورغم ذلك ما تزال هذه الظاهرة بكل ثقلها ماثلة في نسيج النص الأدبي والنقدي، لأنها أساس التواصل. وهي تقنية لا مفر من استعمالها، لكن الاختلاف كامن في طرق التعامل معها، إذ هي ظاهرة بشرية طبيعية ملازمة للإنسان مادام ينتج المعرفة ..

اهتم النقد التطبيقي القديم في تعامله مع النصوص الأدبية (بمعالجة النصوص الشعرية معالجة مباشرة)[1] للوصول إلى إنتاج أحكام معيارية تُقوم النص الشعري ، ومن أهم هذه القضايا التي درسها " السرقات الشعرية – التداخل النصي– هذا الموضوع الذي شغل المهتمين بالنقد، و البلاغة العربية فلم يبق منهم من لم يتعرض له... ولعل قول المفكر أبو عثمان الجاحظ المتوفى سنة 255هـ المشهور(المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي)[2] أول صيحة لخلخة المفهوم السائد

---

1 – جابر عصفور : مفهوم الشعر :210

1 –م.س : 7

2 – الحيوان ج 3 : 131 يراجع عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري 85

حول السرقات الشعرية؛ سرقة المعاني؛ المعاني إرث مشترك، وملك مشاع ميسور المنال لدى كل عاقل مبصر، ولا مزية لأحد عن الآخر فيه ، وإنما السبق، والابتكار الفني، والجودة تكون في أدوات أخرى، تكمن في الصياغة–البناء – وهذه التفاتة مبكرة لمشكلة تداخل النصوص ، فتداول المعاني بين المبدعين، وحضور الآخر في النص أمر لا حرج فيه .

الجاحظ له موقف خاص من الظاهرة (فلم تكن له في موضوع الأخذ،والسرقة ذلك الاهتمام البالغ الذي تطالعنا به مؤلفات النقاد العرب)[1]

ونسوق للجاحظ نصاً آخر نستشف منه موقفاً من الظاهرة. حيث يقول :

(لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب، وفي غريب ، أو معنى شريف كريم، في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه، فيسرق بعضه ، أو يدعيه بأسره . فإنه لا بدع، أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه. كالمعنى الذي تنازعه الشعراء. فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم. ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه.أو لعله يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط ، وقال : إنه خطر على بالي من سماع كما خطر على بال الأول)[1]

الجاحظ يبين لنا استحالة نفي الظاهرة عن الشعر، فالتداخل النصي الحرفي أو الضمني الجزئي أو الكلي، في اللفظ أو في المعنى، ماثل في النصوص وتأثر الشاعر بمن سبقه وعاصره ، أمر لا ينفيه حكيم. ولا مزية لأحد فيه

1- ميشال عاصي : مفاهيم الجمالية في أدب الجاحظ: 134

2– الحيوان ج 1: 645. يراجع مشال عاصي : مفاهيم الجمالية في أدب الجاحظ :134

وهو(أمر حتمي لا مفر منه)[1] . الجاحظ لا ير غضاضة في التعامل مع المعاني، ولا الألفاظ المسبوق بهما الشاعر..

من هذا المنطلق النظري، انطلقت موجة إنتاج المفاهيم النقدية لمواجهة النص الشعري. فتعددت المقاربات واختلفت ، ويرجع هذا إلى اختلاف الناس حول حقائق الأمور(فكل إنسان يعتقد- يتوهم- أن ما يقوله أو يقره أو يفكر فيه هوا لحقيقة عينها، والحق إلى جانبه، حتى أن أصحاب المذهب الفكري الواحد قد يختلفون فيما بينهم حول المسألة الواحدة)[2]

في القرن الرابع الهجري ، نستشف الموقف نفسه من الظاهرة. وخاصة عند ابن طباطبا العلوي ت 322 هـ في كتابه (عيار الشعر) الذي حاول فيه صياغة مواقف، ومفاهيم نقدية ، حيث تفطن إلى ظاهرة تداخل المعاني بين الشعراء والخطباء ، ولم يعب هذا الصنيع ، حيث ساق أمثلة تدعم هذا التوجه . وأول نص عرضه لتدليل هو نص ألعتابي لما سألوه : (بماذا قدرت على البلاغة ؟ فقال بحل معقود الكلام ، فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول)[3]،

ثم استأنف تدليله بنصوص أخرى تبين تواجد الظاهرة في الشعر ، فيستشهد بموقف أبي صيفي الثقفي بن يزيد بن معاوية بعد وفاة والده ، فعزاه وهنأه في آن واحد حيث قال :

(أصبحت رزية خلق الله وأعطيت خلافة الله، قضى معاوية نحبه، فيغفر الله له ذنبه، ووليت الرياسة وكنت أحق بالسياسة. فاشكر الله على عظيم العطية واحتسب عند الله جليل الرزية، وأعظم الله في معاوية أجرك،وأجزل على الخلافة عونك)[4]. هذا المعنى نجده عند أبي دلامة يردده شعراً في رثاء

1- ميشال عاصي : مفاهيم الجمالية في أدب الجاحظ: 134

2 - مهدي فضل الله: آراء نقدية :7

3- عيار الشعر :78 / ينظر مفهوم الشعر م.س. :47

4- م.س :79/78 وينظر جابر عصفور مفهوم الشعر.ص:47

المنصور ومدح المهدي

عيناي واحدة ترى مسرورة بإمامها جدلى وأخرى تذرف
تبكي وتضحك تارة فسؤها ما أنكرت و يسرها ما تعرف
فسؤها موت الخليفة أولاً ويسرها أن قام هذا الأرأف

والمعنى نفسه يتخذه أبو الشيص في رثاء الرشيد ، وتهنئة الأمين حيث قال:

جرت جوار بالسعيد والنحس فنحن في وحشيـــة وأنـــس
فالعين تبـــكي والسن ضاحكة فنـــحن في مـــأتم وفي عرس
يضحكنا القائـــم الأمين، فتبـــ كيـــنا وفـــاة الإمام بالأمس
بدران، هذا أمسى ببغداد وفي الخلد.وهذا بطوس في رمس

فالمعنى في المواقف الثلاثة واحد، لكن الخلاف قائم فـــي الصـــياغة؛ جـــودة السبك ؛ عقد المعاني، وهي ترفل في حلـــة الشعر مؤثرة فـــي الـــنفس بمـــا يشـــع من جوانبها من ظـــلال تمتع وتهز السامع .

النص الأول جاء نثراً، وحوله الثاني شعراً ليُظهر للقـــارئ بجـــلاء المهـــارة الفنية، في سبك المعاني وتحويرها من النثر إلى الشعر، والفرق جلـــي بـــين الثالث والثاني، ويكمن ذلك في جودة الصياغة، التشكيل والحذق الفني فـــي بناء المعاني.

الشاعر مثل (الصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصاغتين، فيعيد صياغتها بأحسن مما كانت عليه ، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة، فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير هيئته التي عهد عليها، وأظهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد عليها قبل، التبس الأمـــر في المصوغ، والمصبوغ على رأيها – رائيهـــا– كـــذلك المعـــاني وأخـــذها

---

2 – م.س: 78/79. وينظر مفهوم الشعر لجابر عصفور:47

واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها)[1]

ابن طباطبا لا يرى في الأخذ عيباً، فالفرق بين السابق واللاحق يكمن في درجة جودة الصياغة، والسبك التشكيل والبناء (فإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب، بل وجد له فضل لطفه، وإحسانه فيه)[2] . فللمبدع مزية الإضافة في تشكيل معنى متداولاً . الناقد ابن طباطبا في "عيار الشعر" وقف على ظاهرة السرقات الشعرية – ظاهرة تداخل النصوص – مدافعاً، ومجيزاً هذا الصنيع، حيث أجاز :

1 – تحويل النثر إلى شعر

2 – تحويل الشعر إلى نثر

3 – إعادة صياغة المواقف و التجارب شعراً كانت ، أم نثراً .

4 – عكس الاستخدام

هذه المجالات الأربعة دافع عنها، واعتبر العنصر الرابع، تقنيةً تتمثل القديم مبنيً ومعنىً . أو أحدهما، وتعكس استعماله. فإذا أعجب الشاعر المحدث معنى أو شكلاً، واستعمله في عكس ما وُجد فيه(فإن وجده في مدح استغله في الهجاء ، وإن وجده في وصف الناقة ، أو الفرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان، استعمله في وصف بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذرة على من أحسن عكسها واستعملها في الأبواب التي يحتاج إليها)[3].

---

1 – م.س:78

2 – م. س :76

3 – م.س:77

ابن طباطبا أبطل دعوى الأخذ ، والسرقة ؛ هذا الـزعم الـذي أوقـف المـد الإبداعي، وحصر الشاعر في دائرة ضيقة؛ فأجاز تداخل النصوص فلم يعـد (هناك خوف من الاتهام بالسرقة ، فلقد استقر الأمر علـى أن المهـم هـو صياغة المعنى)[1] ،

ننتقل إلى موقف ناقد آخر معاصر له، هو قدامه بن جعفر ت 337 هـ في كتابه "نقد الشعر" . وكيف فسر الظاهرة . حتى نضع أيدينا على مضانها حيث وضع مادة درس الشعر باعتبارها عامة في خمسة محاور هي (الوزن والعروض، والقوافي والمقاطع، واللغة، والغريـب، والمعـاني ومقصـودها وتمييز الجيد من الرديء)[2]

إن فكرة تمييز الجيد من الرديء، التي تفرد بها عن سابقيه في معالجة النص الشعري، مقياس غير موضوعي. لأنه يعتمد على ذوق ومزاج الدارس الذي شكله نموذج جاهز – بنية القصيدة الجاهلية- يمكنه من القياس دون أدوات تحليل منطقية، فيصبح النص رهينة لهذه التقنية في الشرح ، والتحليل والتفسير والتأويل.

هذا التوجه حصر الجهد النقدي في تحليل النص معنى ومبنى ، وفصل بين الذات المبدعة، وإنتاجها. فالناقد (لا يهتم بالمعاني في أعماق الشاعر وفكره. وإنما بالمعنى مشكلاً، ومصاغاً. ما دامت الصياغة هي الحقيقة الذاتية للشعر، أو صورته التي تحدد مادته)[3].

البراعة الفنية يلتمسها الناقد في الصياغة، في تشكيل المعاني بـأثواب لـم يألفها المتلقي. هذا هو المقياس الذي يعرف به الشعر من غيـره. وبالتـالي

---

1 – جابر عصفور : مفهوم الشعر :52

2– م.س :118

3 – م.س :126

تصبح مسألة أخذ المعاني السابقة، قضية لا تشكل عائقاً أمام المبدع.
بعد هذا العرض لأهم المواقف النقدية، نجد المسار الـذي رسـمه الجـاحظ واتبعـه ابن طباطبا، لا زال قائمـاَ عند قدامـه ابن جعفر. النتيجـة التـي توصل إليها، وخاصة مقياس الجودة، والرداءة جعلته (يحسم الأمر تمامـاً في قضية السرقات الشعرية)[1]

ونقف مع صاحب الوساطة، عبد العزيز الجرجاني(290 -366 هـ) الذي خالف معاصريه في موضوع "السرقات الشعرية " . فإذا كان النقد في عصره محصوراً في رصد الظاهرة، ومسح كل شائبة عنها ، فإن عبد العزيز الجرجاني(جعل من باب السَرق وسيلة للنقد التطبيقي التجزيئي القائم على الموازنة)[2]

موضوع السرقات الشعريـة، أصبح وسيلـة إجرائيـة فـي النقد،لدراسـة النص الشعري، وكشف الدعـاوى المتربصة بالشعـر ، كالذين اتخذوا من باب السرقـة مجالاً لطرح أصالة الشعر ؛ كابن وكيع، والصاحب ابن عبـاد وأبى الحسن الحاتمي؛ الوساطة جاءت رداً على (الموضـحة) و(المنصـف) و(الكاشف). حيث خصص للظاهرة باباً أسماه السرقات فيقول في مقدمته:

(هذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز ، وليس كـل مـن تعرض له أدركه ، ولا من أدركه استوفاه واستكمله)[3] ، وأسهب فـي تلمس الظاهرة، مشيراً إلى مواطن تواجدها عبر النصوص. إلى أن يصـل إلى نتيجة يقولها بصريح العبارة

---

1 – م.س :126

2 – محي الدين صبحي: نظرية الشعر العربي :6

3 – الوساطة: 183

(والسرق – أيدك الله – داء قديم)[1] . لا ينجو منه مبدع .

وبعد تتبعه للنتاج الشعري والنقدي الذي عاصره ، يختم حديثه الذي يؤكد فيه عدم جدوى إلصاق التهم بالمبدعين، لاستحالة وجود نص خال من الموروث الذي يشكل المبدع ذاته. فيقول:(لهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بث الحكم على شاعر بالسرق)[2]

في هذه الوقفة مع الإنتاج النقدي في التراث، نعرج على إنتاج ناقد مغاربي له موقف جلي في هذا المجال صاحب كتاب "العمدة " ابن رشيق القيرواني المسيلي(390 هـ 456 هـ) حيث خصص باباً في كتابة للظاهرة حيث يقول (هذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه.)[3]

ينتقل إلى شرح مصطلحات الظاهرة ، وأوجه تواجدها في النص مبيناً الفروق اللغوية، والدلالية في كل استعمال.إذ يؤكد استحالة سلامة النص الأدبي من تقنية الأخذ. ولكن يحدد مجال التفاعل النصي إذ يقول (اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن الخيار له عندي أوسط الحالات)[4]

يحدد مصطلحات الظاهرة، فيجرد آراء من سبقوه من النقاد، مختصراً المصطلحات التي وصفت بها الظاهرة (كالاصطراف والاجتلاب ، والانتحال والانهدام ، والإغارة والمرادفة والاستلحاق ...)

ويعرض رأى عبد العزيز الجرجاني منوهاً بجهوده النقدية ، مؤكداً أن ما جاء به في الباب (وهو أصح مذهباً وأكثرت تحقيقاً من كثير ممن نظر في هذا الشأن)[5] .إذ فرق بين السرق والغصب، والإغارة والاختلاس، والإلمام

---

1 – نفسه :214

2 – الوساطة :215

3 – العمدة :ج2 / 280 (العمدة ج: 2 : باب السرقات وما شكلها من الصفحة280 إلى293)

4 م.س: 281

5– م.س:280

النظر والملاحظة، والمشترك والمبتذل، والمختص والمجتبي . ثم شرع في تحديد المصطلحات النقدية المتعلقة بالأخذ" تداخل النصوص"، موضحاً تقنيات تقاطع النصوص ، واضعاً مصطلحاً دقيقاً لكل استعمال وهي:

1 -الاصطراف : إعجاب الشاعر ببيت فيصرفه لنفسه

2 -الاجتلاب والاستلحاق : الإعجاب ببيت، فيمثل به بأخذه مثالاً

3 -الانتحال : إدعاء شعراً لغير، وهو شاعر

4 -الإدعاء : إدعاء شعر الغير، وهو شاعر

5 -الإغارة والغصب: أخذ الشعر غلبة

6 -المرادفة: أخذ الشعر هبة، وتسمى الاسترفاد

7 -الاهتدام : سرقة ما دون البيت ، ويسمى النسخ

8 -النظر والملاحظة : إذا تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ

9 -والإلمام وأن تضادا ودل أحدهما على الآخر، يسمى الإلمام

10- الاختلاس: تحويل المعنى من غرض إلى غرض، كتحويل النسيب إلى مديح.

11-الموازنة: أخذ بنية الكلام فقط

12-العكس: جعل مكان اللفظة ضدها

13-المواردة :الاتفاق في المقول دون الاتصال

14-الالتقاط أو التلفيق:تركيب بيت من عدة أبيات،ويسميه بعضهم الاجتذاب أو التركيب

بهذه الدقة في وضع المصطلح ،أجاز استعمال الظـــاهرة باعتبارهـــا تقنيـــة إبداعية، تعطى للنص الأدبي الجديد حضوره الفني، وتـــأثيره الجمـــالي فـــي المتلقي. ولم ير فيها عيباً، ولا مذمة، كما هو الحال عهد النقد الانطباعي.

مراحل التعامل مع مفهوم ظاهرة السرقات الشعرية:

1- مرحلة الأولى: مرحلة الذم حيث كانت السرقة الشعرية تعد عيباً وقصوراً فنياً على المبدع تجاوزها حتى لا يصبح مطية لسخرية النقاد ..

2 -المرحلة الثانية : مرحلة الرصد ووضع المصطلح الذي ينم عن وعي وبصيرة نقدية بتغلغل الظاهرة في مشكلات الثقافة الإنسانية

3 - المرحلة الثالثة : مرحلة اعتبار الظاهرة حقلاً إجرائياً، لنقـــد النصـــوص الشعرية ووسيلة جمالية بها يتم التواصل والتأثير ، وإنتاج المعنى .

بعد تعرضنا لهذه المعالم البارزة في النقد العربي القديم ، التي أناطت اللثام عن مفهوم السرقات الشعرية تظهر لنا حقيقتان :

الأولى: تفطن النقاد والمبدعون العرب لظاهرة ا"السرقات الشـــعرية" مبكـــراً حيث عالجوها بموضوعية، وفق مفاهيم ومقولات المرحلة التاريخية التـــي عاشوا فيها..

الثانية:وضع مصطلحات دقيقة، تظهر بجلاء الفروق الدقيقة في كل استعمال.

رغم هذا الجهد البارز في النقد العربي، والداعي إلى تجاوز معوقات الإنتاج الأدبي الفنية والجمالية. ورغم حتمية تعالق النصوص الأدبية التي لا يدعي السلامة منها أحد . إلا أن التيار الذي احتضن ظهور الدراسات النقدية، حال دون تحقيق هذه الجهود، حول موضوع السرقات الشعرية

---

3 – م.س : 280/ 281

يرجح الدارسون هذا إلى طبيعة الثقافية العربية وخصوصياتها الجمالية التي كان ترى في النموذج الفني القديم الكمال، وما على الشاعر إلا محاكاته .أصبحت الدراسات النقدية حبيسة هذا المنحى، الذي كبل النقد والإبداع الأدبي في قوالب صارمة، مع وجود هذا السبق النقدي في معالجة النصوص الشعرية، وخاصة باب السرقات.

وبقيت سوق النقد الأدبي على حالها،غارقة في دهاليز النقد المعياري، فكانت مدرسة البديع، التي حصرت الإبداع الشعر في الزخرف اللفظي،إلى أن غزت الحضارة الغربية الشرق. ومن اللقاء الأول بين الحضارتين أزداد عمق الخلاف بين القديم والجديد؛ الأصالة والمعاصرة؛ وحدثت هزات في البنية الذهنية العربية وفي خصوصياتها. أظهرت تيارات متباينة الموافق الفكرية والفنية، وفي إنتاج المصطلحات النقدية وساد حقل النقد الأدبي الصراع بين الأصالة والمعاصرة والحداثة ...

التناصية فى النقد العربى المعاصر

إن التيار النقدي العربي المعاصر، لما احتضن مصطلح التناص ومفاهيمه الإجرائية، حاول تقنين الظاهرة، بتطويع المصطلح وإخضاعه لدراسة النص الأدبي ، حيث كانت للنقادالعرب، وقفات مع هذا المصطلح الوافد من الغرب. فمنهم من التفت إلى الموروث القديم، فيمم صوب موضوع السرقات الشعرية، لتطابق الظاهرة المدروسة في النقد القديم مع الحديث؛ لأن ظاهرة الأخذ متفشية في آداب الأمم ، بل هي أساس التواصل والمعرفة وإنتاج الدلالة . إلا أن المنطلقات الفكرية للمصطلحات التي عالجت هذه الظاهرة قديماً وحديثاً مختلفة . وهذا نتاج عدة اعتبارات موضوعية سوسيوثقافية متفشية في الواقع الذي أفرز الظاهرة ومصطلحاتها – في الغرب وعند العرب – إلى المرحلة التاريخية و الظروف السياسية، والثقافية المتحكمة في إنتاج المعرفة الأدبية

مصطلح السرقات الشعرية والتناصية في النقد العربي المعاصر

تناول النقد المعاصر ظاهرة التناصية، وما تولد عنها من مصطلحات بالدرس والتمحيص. وحاول بعض النقاد ربط الحاضر بالماضي، لاعتقادهم أن هذه المفاهيم، تتقارب بصورة ما مع الأفكار النقدية العربية في حقولها القديمة. وقدموا دراسات مستلهمين مفاهيم التناصية، لإبراز الجهود النقدية العربية القديمة. فكانت مفاهيم السرقات الشعرية، والمعارضات، والاقتباس والتضمين، والحفظ الجيد من المفاهيم المتداولة في الدراسات النقدية المعاصرة

أ – السرقات الشعرية :

أضاف النقاد العرب المعاصرون إلى مفاهيم السرقات الشعرية، وهجاً نقدياً جديداً، بعد أن احتفت به حيناً من الدهر، في النقد القديم عند بروزها كفكرة لها ظروفها السوسيوثقافية، التي أفرزتها ، وكأنهم أرادوا بهذا الصنيع إعادة زراعة حقل مهجور بآليات حديثة وصالحة لمعالجته.

إن الدراسات التي تناولت ظاهرة السرقات الشعرية؛ بمنظور السبق لاعتقاد أصحابها، أن السرقات الشعرية جذر، أو أصل للتناصية. وهذا ما أوحى لهم أحيانا ، بتطابق تام بين التناصية والسرقات الشعرية.

يكاد يجمع أغلب من تناول مفاهيم التناصية، في علاقتها بموروثنا النقدي على أن السرقات الشعرية، تحمل صلة ما مع التناصية.و يشيرون إلى هذا بمنظورهم الحديث المنبثق من نظرية النص .

أشار إلى ذلك عبد الله الغذامي، الذي قدم مصطلح التناص على أنه (نظرة جديدة، نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر، بلغة بعضهم)[1] . للقضاء على الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة. التي أنتجت مصطلح السرقات الشعرية. ودعا إلى تشجيع دراسة الموروث القديم بأدوات حديثة...

وسار على هدا النهج عبد الملك مرتاض، حيث اعتبر السرقات الشعرية شبه نظرية، تحتاج إلى إعادة البناء من جديد. وجعلها من القضايا النقدية التي يجب الاهتمام بها، وإعادة صياغتها من جديدة، بقراءة حداثية، مشيراً إلى أن التناص : (تبادل التأثر، والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية

1– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، جدة .1985 ص 56.

2– عبد الملك مرتاض : فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص.مجلة علامات عدد1/مايو 1991/.ص 69ـ93.

أخراة. وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة، تحت شكل السرقات الشعرية)[2]

وهذه دعوة صريحة إلى تحديث مفهوم السرقات في النقد المعاصر مع مراعاة خصوصيات العصر* ...

هناك اتجاه آخر، لا يرى في موضوع السرقات الشعرية أي توافق مع التناصية. لأن فكرة السبق في المعرفة – كعقدة أوديبية تهيمن على بعض المثقفين – ليست مقياساً للتقدم، وبلوغ الأهداف. والتباهي بما حققه الأسلاف، للاختلافات الجوهرية بين الحقب التاريخية، الفاصلة بين الحاضر والماضي. ولاعتبارات أخرى .(فهناك فرق بين أن نستعين ببعض معطيات النظريات النقدية الغربية ، وبين أن ندعي سبقنا نحن العرب إلى اكتشافها بصورة أو بأخرى)[1]

هذا الموقف، هو دعم لما قدمه صبري حافظ، الذي أهمل السرقات تماماً عند تناوله للتناصية[2] ، في مقاله التناص وإشاريات العمل الأدبي، في مجلة ألف المصرية العدد الرابع. مؤكداً على ضرورة العمل والحوار الجدلي الخلاق بين هذه المنجزات الحديثة ، وإنجازات النقد العربي القديم[3] ، و يقر أن الاقتباس

---

*.وقد أثارت أفكار مرتاض التي قدمها في المقال فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص موقفاً نقدياً عرضه صالح الغامدي في الدورية نفسها العدد الثاني معقباً على ما جاء فيها في مقال بعنوان (تعقيبات وملاحظات على السرقات والتناص) اقترح فيه عدم الاندفاع وراء العواطف تحت شعار (سبقناهم)، ورأى فيه عدم توافق السرقات مع التناصية، ووصف محاولة مرتاض بأنها لم تكن ناجحة لعدم توافق ما يدعيه مع الخصوصية الثقافية التي أفرزت المصطلحين عند العرب وعند الغرب...

و كان لمقالة مرتاض صداها في نفس الدورية ففي عددها الثلث تعرض محمد عبد المطلب إلى فكرة التناص في علاقتها بالموروث النقدي بعنوان (التناص عند عبد القاهر الجرجاني) وقدم في هذه الدراسة ملامح عامة عن هذا الحقل كالاقتباس والتضمين والسرقات وملامح خاصة بالجرجاني كالتشبيه والاستعارة.

1- صالح الغامدي: ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص، علامات ع2، ص 183-189.

2- صبري حافظ : مقال . التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة أ لف ، ع 4، 1984.ص 26ـ30.

3- م.س.ص.26-30

والتضمين يحملان الملمح القديم للمصطلح الحديث (التناصية).

هذا الزعم يؤكده عبد الرحمن إسماعيل في كون التناصية، تتوافق مع ظاهرة المعارضة، بسبب التداخل الشديد بين القنوات التراثية في أعماق اللاوعي عند اللاحق، المتأخر[1]

التمييز والفصل بين المفاهيم القديمة والحديثة:

خالف هذا النهج محمد مفتاح، الذي دعا إلى ضرورة التمييز بين القديم والحديث. وتجنب خلط المفاهيم. وحرق المراحل التاريخية، وإفرازاتها فقد خصص في كتابه (تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص) الفصل السادس الذي عنوانه: (التناص). عرض فيه التداخل الكبير بين التناص وبعض الحقول النقدية الأخرى. مثل الأدب المقارن والمثاقفة. ودراسة المصادر والسرقات.

كما أشار إلى إمكان التطابق في بعض الملامح للسرقات الشعرية مع التناصية. إلا أنه يؤكد على ضرورة (الدراسة العلمية، التي تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره. ويحصر مجاله لتجنب الخلط. على أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة، تتناول كل مفهوم على حدة. وتتناول الظروف التاريخية والإبستيمية التي ظهر فيها)[1].

التناص عنده ظاهرة لغوية معقدة، عصية على الضبط، والتقنين. إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي. وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح.. وفتح الباب على مصراعيه، حيث تناول الظاهرة النقاد، واختلفوا في تحديد المصطلحات، وعلاقتها بالقديم . فكان منهم المنافح عن سبق الأقدمين، وبين

1-عبد الرحمن إسماعيل: المعارضات الشعرية ، مجلة النادي الأدبي، جدة، 1994م. ص 26 .

من ضرب صفحاً عنه، ويمم شطر الثقافة الغربية، يترجم مصـــطلح التنـــاص والتناصية والمتعاليات النصية ...

انطلق أغلب الباحثين الذين درسوا الظاهرة التناصية، سواء الذين أغفلوا التراث النقدي، وعلاقته بها، أو الذين ربطوا الظاهرة بالسرقات أو التضمين، أو وقع الحافر على الحافر، أو المعارضة. من إشكالية أن الظاهرة ومصطلحاتها الإجرائية الحديثة، تحتاج إلى وقفات، ودراسة متأنية في إطار الوعي المظري النقدي العربي المعاصر .

هذا المنطلق جعل النقد العربي المعاصر، يسارع لحل هذا الإشـــكال بوضح المصطلح العربي . وكان الاستلهام السريع لصـــياغته فـــي وضـــع يتلاءم مع النقد العربي المعاصر. وأولى مراحل تلك الصياغة مع (التناصية) تجلت في الترجمة النهائية التي استقر بها الحال في النقد العربي للمصـــطلح النقدي الغربي **Intertextualité** . هذا المصطلح الذي مر بترجمات كثيـــرة ومنها (التناص) و (تداخل النصوص) و (التفاعل النصـــي) (المتعاليـــات النصية) ... و(التناصية) .

ظهرت الحاجة إلى هذا الإلحاق (التناص + يـــة) حينمـــا تعـــددت المصطلحات التابعة للتناص . وتشعبت استخداماته، ويأتي ذلك في إطـــار ترويض الخطاب النقدي للمفهوم الغربي، حتى يصبح متصرفاً فيه بالصـــوغ والاستنباط، حتى ينصاع قالبه الصرفي، ليفرز صوراً جديدة مبتكرة[2].

الظاهرة نفسها نجدها في المصطلح الغربي فـــي محضـــنه الثقـــافي فالمصطلح الغربي نفسه، يصل بمادته إلى مفردة لاتينية، دالة على الاخـــتلاط والنسج، ما يشي بنقل الفاعل إلى حقل مشترك، والفعل هنا مغيـــب الفاعـــل

1- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص،م.ت.ع./ط.1.1985 ص 119 وما بعد

2- عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، تونس، 1994م، ص 121.

وتستحضر مفردة التناصية في نطقها، ذلك النسيج، والاختلاط مع كون هـذا يعود إلى مادة المفردة اللاتينية، لكنه ينبئ عن تفاعل حي، لعلـه لا يتصـل بالكاتب قدر اتصاله بالنص.

أما المصطلح العربي المقابل (التناصية)، انبثق من (نص) الفعـل العربي الدال على الرفع والحركة والاستقصاء، وكلها أفعال تنقلنا إلى البعـد الرأسي، وهي أفعال تشي بدور الفاعل . وتحمل هذه الصيغة علامات التداخل في صيغة (تفاعل) ، ما يشير إلى تنوع، وتعدد في التفاعل الذي يوجد فـي المصطلح، لا في الجذر. بينما وجد التفاعل هناك في المصطلح، وفي الجـذر أيضاً.

حددت المعاجم العربية ملامح النص. ووضعت مرادفات تدل على مـا يعنيه. فأشارت إلى النص باعتباره إسناداً، وإلى أصل النص، بوصفه منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها، وهو تعريف يتوافق مع محاولات البحث الدائمة عن صاحب النص الأول، الذي تتصل به النصوص. ومن ذلـك السـعي الحثيـث وراء صاحب النص الأول ،الذي يمكن وصفه بـالنص (الجنيني).هذا النص الذي يصعب مسكه في محاولات تحديده.

بدت تلك التحولات في الترجمة منسجمة، مع التدرج الجديد في نقـل المصطلح من عنصر إلى آخر من عناصر الاتصال الستة، حيث نقل اهتمـام الدراسات النقدية من المؤلف، إلى النص، ثم إلى المتلقي.

اهتم النقد الأدبي بالتركيز على المؤلف، وفي هذا السياق كانت الدراسات النقدية القديمة. ولما ظهر المد السيميولوجي، تغيرت المواقف

الفكرية والمؤشرات الفنية والجمالية. فأصبحنا أمام ثلاثة عناصر من عناصر لها علاقة مباشرة بالإبداع والمصطلح النقدي مجال هذا البحث كالآتي:

1- المرسل ، 2- الرسالة ، 3 - المرسل إليه.

1- ما يتصل بالمرسل (المبدع) يندرج في إطار التأثير

2- ما اتصل بالرسالة (النص) يندرج في إطار التناص

3- ما يتصل بالمرسل إليه (القارئ) يندرج في إطار التناصية.

هذا الاستنتاج يسمح لنا بالعودة لفحص المفاهيم النقدية القديمة، ضمن التصور الذي يركز على المرسل إليه. وتبدو هذه الخطوة مهمة في التعرف على توضيح ملامح من التناصية، لكونها فكرة قديمة في نقدنا العربي، في العنصر المتصل بالمؤلف..

إن معرفة النقد العربي لظاهرة التداخل، والتشعب في الكلام متعددة لكن هذه المعرفة جاءت منصبة على المرسل، إذ أكدت على دور المؤلف ليس فيما ورد من مقاطع نقدية فحسب، بل في مصطلحات الظاهرة ذاتها فالسرقات، ووقع الحافر على الحافر، وتوارد الخواطر،والحفظ الجيد، تعابير أولية.انبثقت من التركيز على الذات. واهتمت باستحضار المرسل، وأكدت دوره البارز في العملية الإبداعية .

الاهتمام بالمبدع كان أساس الدرس النقدي العربي القديم. وهو مؤشر الخلق الفني. وإليه يعزى الفضل أو ما دون ذلك ...

وما يمكن تأكيده في حقل السرقات الشعرية والتناصية، هو الاختلاف في عدة مجالات الحقول الثقافية، التي أنتجت كلاً من المصطلحين،وهذا راجع إلى

1-الاختلاف في مجال الدراسة:

السرقة الشعرية ملتصقة بالشعر، والتناصية ملتصقة بالرواية .الأولى تهتم بالمبدع، والثانية تهتم بالنص ،السرقة الشعرية تثبت المعنى وتكرسها التناصية تدعو إلى تعدد المعاني. وأنتجت كثيراً من المصطلحات الإجرائية الفرعية المتنوعة التي تسهم في دراسة النص الروائي .

2- الاختلاف الثقافي والحقبة التاريخية للمصطلحين:

يجع السبب الثاني إلى اختلاف بين البنية السوسيوثقافية العربية، والبنية السوسيوثقافية الغربية في المنطلقات الفكرية والتوجهات العقدية ..

التناصية مصطلح حديث، له أثر بالغ في الساحة النقدية، و ما يشير إلى كون التناصية مرحلة جديدة، ينطلق فيها القارئ مع النص، وهذه المرحلة تمكنه من جعل النص مفتوحاً أمام اللاحق، والسابق، والمعاصر في علاقات تتجاوز الموافقة، أو المعارضة، أو السرقة .

تعد الملفوظات التناصية من أهم العناصر، والطبقات الخطابية المشكلة للنص الأدبي. ولاسيما النص الروائي، لما لها من إيحاءات دلالية ووظيفية، وأبعاد فكرية ومرجعية. كما أنها تشكل أقطاب الخطاب الروائي القطب المعرفي، والفني والجمالي. حيث تجعل المتلقي في حاجة إلى المعرفة الخلفية، الخطاطات الذهنية، والمدونات، والسيناريوهات لفهم وتفسير وتأويل مشكلات الرواية ، والوقوف على أبعادها بتفكيك وتركيب تراكماتها النصية ..

الملفوظات التناصية، عتبات نصية خارجية، وداخلية. ترد في شكل نماذج لغوية، وبصرية. تهندس المعنى عبر الإيحاء، والتضمين، والإشارة إلى خلفيات النص الغائب، وما وراء الرسالة الإبداعية. التي لا تخرج عن كونها خطاباً تناصياً قائماً على المحاكاة المباشرة ، أو غير المباشرة . أو على الحوار للموروث الثقافي

يقوم خطاب الملفوظات التناصية على تأشير الكلام المعاد، وتصوير ونسخ، وتبئير بلاغة التكرار والمحاكاة ، والتحويل النصي، والتعديل المقولي، والإيجاز والتلخيص، والتكثيف الاقتباسي، فضلا عن استحضار خطابات متعددة، متنوعة على مستوى المعرفة الخلفية لتحفيز القارئ وإثارته. وإيهامه بدفعه إلى استدعاء موروثه الثقافي ؛ أي استحضار رصيده المعرفي الفني والجمالي ؛ لفك شفرات النص المقروء ، وإعادة إنتاجه في ثوب جديد حسب النوع الحكائي الذي يندرج فيه.

هو خطاب يعيد إنتاج التراثي، مستحدثاً، ومخضعاً إياه، إلى سياق معاصر[1]. يتجلى الملفوظ التناصي في المحاكاة، والمقتبسات، والتعابير الجاهزة. واستثمار الخلفية المرجعية (البنية السوسيوثقافية), فينداح في النص الماثل،عبر الإحلال والإزاحة والترسيب[2] ،التي تثيرها هذه الملفوظات في ذهن المتلقي، من خلال التركيز على نوع من الإيهام، بإنشائية تستلهم أصول الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة، والشاهد الأدبي، والأمثال والرموز، والأسطورة، والإحالة والتضمين والاقتباس، والقصاصات الصحفية، وأسماء الأعلام، والاستهلال، والإهداء، والعناوين، والهوامش والتهجين، والباروديا، والمحاكاة الساخرة . بالإضافة إلى تنويع القوالب

1- سعيد علوش:المصطلحات الأدبية المعاصرة.منشورات المكتبة الجامعية.الدار البيضاء.ط.1 /1984

2- صبري حافظ : التناص و إشاريات العمل الأدبي : ألف (عيون المقالات) ع 1986/2 ص 91/84

التناصية ، وتكسير الإيهام الروائي من خلال تداخل أزمنة الحدث الروائي وتنويع الأصوات السردية.

للملفوظ التناصي أهمية كبرى في بناء النص الروائي، وإثارة المتلقي حيث يتم بناء النص الروائي عبر تقنية التحويل ، والتحبيك الدرامي من خلال استعمال الكلمات المفاتيح، والمفاهيم والرموز الإحالية، والعلامات السيميائية، اللغوية والبصرية، والإشارات الانزياحية الدالة ..

عملية إثارة المتلقي تتجلى في تحفيزه على استخدام الذاكرة، والبحث والتنقيب في تفكيك الشفرة المعرفية، ومرجعية النص، وتشويقه على مستوى القراءة ، والتقبل الجمالي، والفني. وتمكينه من تحليل بنيات النص والإمساك بسننه التناصية. ومسك النبرة الانفعالية للملفوظات التناصية الدلالية والسيميائية.

هذا يعني أن النص الأدبي، لم يعد كتابة إنشائية مجردة خالية من الفكر والأطروحات المعرفية، والحقائق الثقافية. بل أصبح نصاً غنياً يبني نفسه على أنقاض النصوص الأخرى، ناسجاً بناء إبداعياً ركيزته التفاعل النصي

التناصية تقرير الكتابة، والكتابة تصوير التناصية، هي بحث في الكتابة عن الكتابة[1] . وكشف لجامع الأنواع، ومكونات التخييل عبر تذويب النصوص[2] . التناصية تنفي وجود الأبوة النصية ؛ لأن الكتاب والمبدعين يعيدون إنتاج أسلافهم، بصيغ مختلفة قائمة على التأثر والتأثير..

وإذا حاولنا دراسة الملفوظات التناصية في الرواية المغاربية، يمكن لنا أن

1-2- سعيد علوش:عنف المتخيل في أعمال حبيبي. ص11 .المؤسسة الحديثة للشر والتوزيع. الدار البيضاء. ط1. 1986.

نخرج بثلاث قواعد للتعامل مع هذه الملفوظات وهي:

1-قاعدة المحاكاة المباشرة (التناص عن طريق الإعادة والاسترجاع والتكرار).

2- قاعدة الإشارة الإحالية الإيحائية (التناص عن طريق الإحالة والتحوير)

3- قاعدة التناص التفاعلي الحواري..

خطاب التناص يدرس مكونات العمل الروائي ، ويحدد الروابط التي تسهم في بناء النص عضوياً ونسجه بنيوياً ، وسيميائياً عن طريق استخلاص تناصياته الأدبية والدينية والتراثية والأسطورية ... واكتشاف القوالب الجاهزة التي أفرزت النص الأدبي، وأعطته فرادته ، وتميزه عن غيره من جنسه الأدبي...

الفصل الثانـي

مـــفاهيم المقارية التناصية

1 – مفهوم النص الأدبي

2 – مفهوم التناصية

3 – نظرية الن

4 – الحقول التناصية

5 – أشكال والأنواع

6 – أنواع التناص

7– أدبية التناصية

نظرية التناص وضعت مفاهيم، وأدوات إجرائيـــة، لدراســـة الـــنص الأدبي من الداخل والخارج. لإبراز نسقه، وخصوصياته الفنيـــة والجماليـــة وللوصول إلى مرامي هذه النظرية، نحاول التعـــرف علـــى هـــذه المفـــاهيم والمصطلحات التي تُجسد بها المقاربة التناصية زخمَها المعرفي والجمالي

إن تحليل الظاهرة التناصية وكشف ملفوظاتهـــا، ومـــا رافقهـــا مـــن مصطلحات نقدية، تجعلنا نبدأ البحث من أقرب عنصر نصل من خلالـــه إلـــى مصطلح التناصية الذي(لا يمكن، أن يفهم، إلاّ في تعارضـــه، وتناصـــه مـــع مصطلح النص)[1]، الذي يقربنا من فهم معانيه، لتداخل التعاريف فـــي هـــذا المجال المعرفي

-1- مفهوم النص لغة واصطلاحاً:

للنص الأدبي تعاريف تجسد توجهات فكرية ، ومنهاجيه متباينـــة . إذ لكل تيار نقدي موقفه الخاص من النص ، تعريفـــاً ، وتحلـــيلاً ، واســـتنتاجاً فالمنهج الاجتماعي يخالف النفسي والبنيوي، والتوليـــدي يحـــاول التوفيـــق بينهما؛ الاجتمـــاعي والبنيـــوي؛ والمـــنهج الســـيميائي يلـــغيهم،والمنهج الموضوعاتي يحاول جمع شتاتهم ...

مفهوم النص لغةً:

للنص في المعاجم العربية معانٍ مُتعدّدةٌ: نصَّ الحديثَ إليـــه : رَفَعَـــهُ وأصلُ النَّصِّ رَفْعُك للشيء، ونصَّ الشيءَ: حَرَّكَه ُ، والنصناص كثيرة الحركة والقدر غلت. ونَصَّ المتاعَ: جعل بعضَهُ فوق بعض، ونصَّ العروسَ:أقعـــدها على المِنَصَّة لِتُرى، ونصَّ الشيء: أَظْهَرهُ، ومنه مِنَصَّةُ العروس، لأنّها تظهر

1- مجموعة من الباحثين : في معرفة الآخر ..ص:114/113

عليها، وأصلُ النَّصِّ: أقصى الشيء وغايته، والنَّصُّ في السَّيْرِ:أقصى ما تقدر عليه الدَّابَةُ .

ويقال: وُضِعَ فلانٌ على المِنَصَّةِ إذا افتَضَحَ وشُهِرَ. ونَصَّتِ الظبيَةُ جيدَها : رفعتْه، والشواء ينص نصيصاً صوّت علي النار، ونصص غريمه، وناصه استقصي عليه وناقشه. وانتص انقبض وانتصب وارتفع[1]

واضح مما سبق أنّ مادة (نصص) لها معانٍ متعددة، وأهمّها ستة:

وهي الرَّفْع والحركة، والتراكم ، والإظهار، والمحاورة ، وبلوغ الغاية والمنتهى

مفهوم النص اصطلاحاً :

لمصطلح "النص" تعريفات تختلف في دلالاتها، وتتّفق حسب اجتهادات أصحابها، وتوجهاتهم من جهة، وحسب تطورات المصطلح من جهة ثانية النص له دلالتان في "المعجم الأدبيّ"[2]:

الأولى:"كلام لا يحتمل إلاَّ معنى واحداً"

الثانية" كلام مكتوب، أو مطبوع"

ربما كانت الدلالة الأولى مقتصرة على النّص المقدّس، النص الأصل والجوهر، وهو مختلف عن الكلام الذي هو فرع، وهامشي، ومحكوم بالخطأ. ثمَّ كانت الدلالة الثانية توسّعاً لدلالة "النص" وهي معاصرة، فشملت تجاوزاً النصوص المكتوبة، ومن هنا انفتح المجال إزاء المشتغلين بالنص ليجتهدوا في تعريفاتهم، وتأويلاتهم، ووجهات نظرهم.

مصطلح النص عرفه قاموس الألسنية (لاروس) "إنه المجموعة

1-انظر: لسان العرب والقاموس المحيط وتاج العروس: مادة (نصص).

2-عبد النور جبور: المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت ط1، 1979م، ص 282.

الواحدة من الملفوظات، أي الجمل المنفذة، حين تكون خاضعة للتحليل تسمى نصاً. فالنص عينة من السلوك الألسني؛ وأن هذه العينة يمكن أن تكون مكتوبة، أو محكية "[1] . النص عينة لغوية، و وسيلة تواصل بين المتكلمين

يوسع الباحث الألسني (هيالمسليف) مفهوم النص، ويطلقه على أي ملفوظ أي كلام منجز، قديماً كان أو حديثاً، مكتوباً أو محكياً. فكلمة (قف:STOPE) نص، ورواية بكاملها نص[2].

أما الناقد (تزفيطان تودوروف) في القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، يرى أن النص يمكن أن يكون جملة، كما يمكن أم يكون كتاباً بكامله. ولكن مفهوم النص لا يقف على نفس المستوى، الذي يقف عليه مفهوم الجملة، أو التركيب، وهو مميز عن الفقرة التي هي وحدة منظمة من عدة جمل[3]

أما الباحثة البلغارية الوافدة على الثقافة الفرنسية، تعتبر النص جهازاً عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان langue عن طريق ربطه بالكلام Parole التواصلي، رامياً بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة، والمعاصرة. فالنص إذن إنتاجية[4] ويعني هذا :

- أن علاقة النص باللسان هي علاقة إعادة وتوزيع. لذا يمكن تناوله عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية الخالصة
- أن النص ترحال للنصوص، وتداخل نصي. ففي فضاء نصي، تتقاطع

1- قاموس اللسانيات لاروس باريس 1972: ص:486

2- ينظر : م.س: ص.486.. وعدنان بن ذريل النص والأسلوبية :ص:15

3- القاموس الموسوعي لعلوم اللغة :ديكرو، و تودوروف: ص 375

4-ينظر جوليا كريستيفا:علم النص ترجمة فريد الزاهي:ص21 دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1991 وأنور المرتجي:سيميائية النص الأدبي ص:42

وتتنافى ملفوظات عديدة من نصوص أخرى[1]

هكذا يتحوّل النّص ليصبح حاضنة لكلّ العلوم، والمعارف الإنسانية. يعمل على صهرها ضمن نسيج أدبي. (فالنّص الأدبي خطاب يخترق حالياً وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتنطّع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها)[2] .

بهذا التعريف تحدد النص الأدبي كإنتاجية PRODUCTIVITE. فهو مدلولات لسانية –لغوية–، و في الوقت نفسه مجال لتبادل النصوص. النص في نظرها يعيد توزيع اللغة، (إنه هدم وبناء لنصوص سابقة عليه، أو معاصرة له)[3]. هو شفرة مرمّزة ذات بعدين:

بعد يميل نحو النسق الدال الذي ينتج فيه اللسان اللغة –الحقبة–

وبعد يميل نحو المسار الاجتماعي الذي يتشكل من خلاله باعتباره خطاباً

والإنتاجية كما تراها جوليا كريستيفا في تحديد النص الأدبي، تتمحور في مستويين:

-1النص الظاهرPhénotexte .

–2النص المولد Génotexte .

لأن النص ليس منتوجاً Produit للعمل، وإنما هو مجال ومسرح الإنتاجية حيث يتواجد المنتج، والمستهلك (المرسل والمتلقي) .

النص قوامه اللغة، يقوم بتكسيرها، وهدمها كلغة تعبيرية. وذلك عن طريق المتكلم، الذي لم يعد مستقلا عن الموضوع؛ بل أصبح جزءاً منه. وتميز في تحليلها للإنتاجية بين الدلالة:Signification، والتدليل:signifiance. فالدلالة في مجال التواصل، والتدليل في مجال الانزياح، الخروج عن المعتاد أي الانفلات

---

1 –جوليا كريستيفا .علم النص : ص21.

2–نفسه، ص 13.

3– أنور المرتجي :سيميائية النص الأدبي ص:54

من أسر القيود. هو عكس الدلالة. أين تتملص فيها الذات من منطق الكوجيتو، فهو (لا يقوم على فعل اللغة موضوع التواصل، والتمثيل لأنها تجعل الذات تتلاشى و وتغيب)[1]

من هنا بدأ الميل نحو القارئ، والانتقال من سلطة الكاتب،أو السياق أو النص إلى سلطة القارئ، كطرف فعال في إنتاج الدلالة.

النص كما تقول جوليا:(هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب لنصوص أخرى)[2]، يستمد منها مقومات بنائه الفني .

عمّق هذا التوجه رولان بارث الذي أثرى الفكر، والأدب بأطروحاته الجريئة في النقد الأدبي. فهو في حواره مع مصطلح النص الأدبي، يطرح تطور رؤيته،في تناول المفاهيم وعرض المقولات.

في كتابه s/z يقر بأن الأدب ليس سوى نص واحد ، ثم يؤكد مرة ثانية أن (النص جيولوجيا كتابات)[3] الأدب في نظره نص واحد، يتركب من طبقات متراكمة من النصوص السابقة والآنية. ولا يقف عند هذا الحد ، ففي كتابة "درس في السميولوجيا" يحدد النص بقوله:(ليس النص تواجد معاني وإنما هو مجاز و انتقال...هو نسيج من الاقتباسات، والإحالات، والأصداء واللغة السابقة والمعاصرة ، التي تخترقه بكامله)[4]

النص لا يتحقق بوجود المدلولات، بل من خلال انحرافه، وانتقاله ضمن شبكة من الدلائل التي تحقق وجوده الفعلي . ثم يردف قائلاً:(النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولّد معنى وحيداً، معنى لاهوتياً...-رسالة المؤلف- إنما هو فضاء متعدد الأبعاد ، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض)[5] في

1- م.س::ص: 54

2- الغدامي عبد الله : الخطيئة و التكفير : ص : 332

3-جماعة من الباحثين : في أصول الخطاب النقدي الجديد : ص : 104

4 - رولان بارت : درس في السيميولوجيا : ص : 62-63

5- م . س : ص : 84

أنساق النص الأدبي، مشكلة فضاءات دلالية تظهر تقنية هذا التعالق –التداخل – المعرفي و الجمالي. بهذا التعريف يحاول إلغاء المفاهيم المؤطرة للنص الأدبي، التي تعتمد على المؤلف،أو السياق، أو النص في التحليل والاستنتاج إلى أن يصل إلى نتيجة ربط النص بالقارئ فيقول:

(النص الأدبي مجال تتبارى فيه ثقافات، تتجاوز، تتعارض. وما يجمع هذا التعدد ليس المؤلف ، وإنما القارئ . القارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف فيها الكتابة)[1] .

بهذا الفهم يضع حدا للمقولات التي اشتغلت بالأدب . فالنص عنده فضاء مفتوح على القراءة، ولا يخضع للرؤية الأحادية monomésie، التي حاولت إعطاء معنى وحيداً للنص الأدبي ، وإنما يخضع إلى تعددية القراءات POLYSEMIE . و يتمظهر هذا المنحى في تفسيره للقراءة عند قوله:

(الكتابة عن النص ما هي إلا احتفال معرفي، وأن الخطاب حول النص لا يمكن إلاّ أن يكون فضاء هو ذاته)[2].

القراءة نشاط معرفي، يصاغ حول النص، الذي هو فضاء مفتوح على القراءات، تتصارع فيه الذوات.

في تحليله للنص الأدبي ينطلق من مسلمة التمييز بين النص، والعمل الأدبي في مقال له بعنوان من العمل إلى النص" de l’œuvre au texte " حيث يفرق بينهما: العمل الأدبي هو الذي نجده على الرفوف في المكتبات ، ما نمسكه ونلمسه باليد. أما النص تمسكه اللغة، فهو مشكل من المادة اللغوية التي يستمد منها صيرورته، وعبرها يتم التواصل . والعمل l’oeuvre هو تلك المادة التي تشغل حيزاً لها أبعادها ولونها.

---

1 – م .س : ص: 87

2– جماعة من الباحثين : في معرفة الآخر : ص : 26

(فالنص فضاء افتتان...والتمكن من افتتان الآخر مغامرة صعبة)[1]. والافتتان هذا يكون بواسطة المادة المشكلة للنص ؛ أي اللغة ؛ التي توجه ، وتخضع القارئ والمؤلف لسننها. وقدرة تحرر النص الأدبي من المعيار (لا تتوقف على الشخص المدني، ولا على الالتزام السياسي للكاتب... كما أنها لا تتوقف على المحتوى المذهبي لعمله ، وإنما على ما يقوم به من خلخلة للغة)[2]

إن براعة الأديب تكمن في مدى نجاحه في التعبير، رغم صرامة اللغة والبنية السوسيونصية، التي تشكل في ظلها النص. فكلما حاورها، فتحت له أبوابها منصاعة، لأن الأدب لا يستمد قيمته الفنية، و مقروئيته من مكانة المبدع الاجتماعية أو الأدبية، أومن انتمائه المذهبي فحسب، بل يستمدها من درجة انحرافه على الأنساق المألوفة في بناء معماره. وما يضمن حضوره الأدبي هو سمو هذه اللغة التي تهب النص <u>أدبيته و مقروئيته</u> .

بعد دراسته مقومات النص الأدبي (النص،العمل،القارئ)، يتوقف مع المبدع، ويحد من سطوته، التي هيمنت على الدراسات النقدية. فالمؤلف في نظره ، ينتهي لحظة انتهائه من الإنتاج. والقارئ يبدأ حيث ينتهي المؤلف فإذا حجم بارت من سلطة المبدع، فإنه فتح الباب على مصراعيه للقارئ، وأعطاه حرية الشرح والتفسير والاستنتاج، والتأويل والتعليل. (فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف)[3] . لأن النص كالطفل يولد، ثم ينمو ويزهر أو يموت، ولا يحمل من المبدع إلا بعض الجينات التي يمكن أن تصنفه.

بعد هذا العرض لمفهوم النص، يوقفنا على حقيقة النص في قوله : (كل نص يتناص، أي يتفاعل مع غيره من النصوص)[4] ، ولا فكاك للنّص

1- رولان بارت : درس في السيميولوجيا : ص: 53

2- م . س : ص : 14

3-مفتاح محمد : تحليل الخطاب الشعري : ص : 25

4- مرتاض عبد الملك : تحليل الخطاب السردي :ص 20

الأدبي من إنتاج الآخرين. التناص ينتج النص ويوجه القارئ.

يضيف ميشال أريفي M.ARRIVE مفاهيم جديدة، في حديثه عن النص وإشكاليات تأويله. حيث حصر خصوصيات النص الأدبي، التي تميزه كنص وتظهر أدبيته، في أربع كيفيات:

غياب المرجع،الانغلاق والانفتاح،الحكي والخطاب،الإيحاء التناص والإنتاجية هذه العناصر هي التي تضفي على النص أدبيته.

السمة الأولى تتعلق بالنص، هذا النص الذي له مرجع، وخلفية ثقافية ينطلق منها،وفي الوقت نفسه ليس له مرجع. هو ظل المرجع إذ يحمل سمات جديدة

السمة الثانية المتجلية في الانغلاق والانفتاح،الخاصة بالخطاب و الحكي،التي حصرها في أربعة مستويات تظهر التماثل، والتضاد في البناء الفني والتلقي

1-الخطاب مفتوح ---- الحكي مفتوح

2-الخطاب مغلوق ---- الحكي مغلوق

3-الخطاب مفتوح ---- الحكي مغلوق

4-الخطاب مغلوق ---- الحكي مفتوح

والخاصية الثالثة:التي تتجلى منها أدبية النص،الإيحاء؛ التناص؛ التي لا يخلو منها النتاج الأدبي الفني، بما تضفيه على النص من ظلال وألوان، تجعل القارئ يسبح في محيطات الدلالة، يشرح ويفسر، يستنتج ويعلل عبر التأويل اللامحدود

والخاصية الرابعة : تظهر في الإنتاجية ، فالنص خاضع لقواعد تضبط مساره وتمكن المتلقي من إدراكه.

ميشال أريفي يرى أن النص خاضع، ومتمرد على القوانين

فالخضوع للقوانين يتصل بالقدرة على الفعل الأدبي؛ إنتاجاً وتأليفاً وقــراءةً؛ ضمن أطر الجنس الأدبي .

أما التمرد على القوانين يتجلى في الانزياح ، الخروج عن القواعد المعروفة سنن اللغة التي توجه فعل الكتابة والقراءة

أما ميشيل ريفاتير في كتابيه (الأسلوبية البنيوية) الصادر سنة 1971 و(إنتاج النصّ) سنة 1979 عارض فيهما مفاهيم ســابقيه، لاعتقــاده أنهــا تحطّم النصّ. فمفهوم النصّ الأدبي عنده يتوقف على مشكل الأدبية ، وأنه لا أدبية خارج نطاق النصّ. ولذا هو يبحث عن (الأدبية) في (الــنصّ الأدبــي) ويرى أنها علم يقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص. ومــع ذلك فإنه لا يمكن الوثوق كثيراً بالظواهر الأدبية التي تقوم عليها أدبية الأدب. ويؤكد على ضرورة التحليل الأسلوبي، من أجل تتبع السمات الفردية في النصّ الأدبي، ويقرر أن الأسلوب هو النصّ نفسه .

إذا كانت عملية التواصل تستلزم العناصر الستة (المرسل والمتلقــي والرسالة، والمرجع والسنن والقناة)، فإنه في النصّ الأدبي وتحليله، يستبعد أربعة عناصر، من أجل التركيز على عنصرين هما: النصّ والقــارئ الــذين يعتبرهما أساس التواصل الأدبي .

يقدم جاك ديريدا مفهوماً جديداً للنص، منطلقاً من تــاريخ الفلســفة فيلغي التعارض بين المستمر، والمنقطع. فالنصّ عنــده نســيج التيمــات والتداخلات. هو مسرح تعرض فيه المعارف.ولعبة منفتحة، ومنغلقة فــي آن

واحد. والنص لا يملك آباً واحداً، ولا جذراً واحداً، وإنما هو نسق من الجذور والمعارف المتداخلة. هذا الزعم سيؤدي في نهاية الأمر إلى محو مفهوم النسق، والجذر. وتاريخية النص لا تكون أبداً في خط مستقيم، فالنصّ له عدة أعمار تتعايش فيه الأجيال[1].

هذه المفاهيم التي حاولت تفسير النص الأدبي، تكاد تتقارب لتقارب الخلفية الثقافية لهؤلاء النقاد. ولا غضاضة في عرض رأي انبثق من مرجعية ثقافية أخرى، نتلمسه في كتاب بيار زيما PIERRE ZIMA (من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي). الصادر سنة 1978 . الذي يطمح فيه إلى إقامة تمييز بين سوسيولوجيا النصّ الأدبي، وسوسيولوجيا الأدب بمختلف الاتجاهات. من خلال تزويجه النظرية الأدبية بالسيميوطيقا ، مركزاً على أن النصّ ذو بنية مستقلة، وتواصلية في آن واحد. والنص دليل، يتألف من العمل المادي المحسوس، ومن الموضوع الجمالي الذي يمثل المعنى. و يرى أن النص لا ينفصل عن سياقه، معتمداً بديهيات تحقق وجهة نطره تتمثل في :

1- العالم مجموع لغات .

2- النصوص الأدبية تستوعب وتحول اللغات الجماعية .

النص الأدبي ذو طابع مزدوج، هو(بنية مستقلة...ضمن بنية تواصلية، أي دليل SIGNE، مركب من العمل المادي الذي له قيمة الرمز الحسي، ومن الموضوع الجمالي المنحدر في الوعي، ويحتل مكانة المعنى)[2].

النص دليل يحمل أبعاداً اجتماعية، وفكرية وجمالية، ويتمرأى فيه السياق

1- سارة كوفمان وروجيه لايوت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا ت/ إدريس كثير وعز الدين الخطابي ص:83

2- يقطين سعيد : الفتاح النص الروائي : ص: 26

الذي أفرزه، والنصوص المشكلة للثقافة السائدة في البنية السوسيونصية لأن النص الأدبي ليس له وجود مستقل، فهو يدخل في علاقة حوارية مع النصوص السابقة، يستمد منها تواجده، واستمراريته. والقارئ هو الذي له التأويل والتفسير والتذوق ...

النص الأدبي تتضافر فيه البنية السوسيوثقافية، والتطور التاريخي اللذان يعملان على تشكيله ، وبذلك يتداخل النص مع المجتمع ، ويرتبط بظواهره الاجتماعية، ويشهد على القيم السائدة في عصره، فيحولها بوساطة اللغة، وهكذا تمثل البنيات النصيّة البنيات اللسانية، والاجتماعية. وبهذا يتحقق الطابع المزدوج للنص.الذي ينطلق من فرضية أن القيم الاجتماعية لا توجد مستقلة عن اللغة.

من خلال عرض آراء هؤلاء النقاد، نستشف أن مواقفهم متقاربة في تحديد مفهوم النص، رغم تباين مشاربهم الفلسفية. حيث كان إجماعهم على حقيقة واحدة، تتجلى في اهتمامهم بالقارئ أكثر من الأثر والمبدع. غير أن هذا التوجه أحادي التفسير في تناوله للنص. لأنه يقلل من أهمية النظريات المفسرة للإبداع، نظريات السياق؛ ويستبدلها بنظرية القراءة .

هذا طرح مبتسر لتحليل النص الأدبي ، فأي قارئ هو المقصود ؟ وما هي مواصفاته؟ وهل القراءة وحدها كفيلة بإعطاء النص قيمته الأدبية ؟

فتحليل النص الأدبي خاضع لشروط إكراهية خارجة عن نطاق المؤلف، والقارئ والنص، والسياق. فكيف السبيل إلى اعتماد نظرية القراءة كمنهج نقدي لتحليل النص الأدبي ؟ من خلال عرض هذه الآراء في تحديد النص، نعرّج على آراء بعض النقاد العرب.

أخذ المفكرون والنقاد العرب أتون التنظير، فكانت لهم وقفات مع المصطلحات الأدبية وصفاً، وتحديداً، وتعريباً. فالنص الأدبي كما يقول عبد الله الغذامي في كتابه (الخطيئة والتكفير):(عالم مهول من العلامات المتشابكة يلتقي فيها الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي، وينبثق في الحاضر، يؤهل نفسه كإمكانية مستقلة، للتداخل مع نصوص أنية)[1] . وحلقة يتداخل فيها الماضي بالحاضر، وهو دائماً في حالة انبثاق من النصوص الآنية، والسابقة المماثلة له في نوعه الأدبي. حيث يجوب تجاويف، وطبقات الماضي بكل زخمه، والحاضر بكل عنفوانه، مشكلاً متوالية لا نهائيه من النصوص السابقة والآنية . لأنه (ليس بنية من الدلالات، و لكنه مجرة من الإشارات) [2]

من خلال هذه النصوص، في تعريفه للنص يركز على عنصر حضور النص السابقة في اللاحق. باعتبار النص مجرة من الإشارات المفتوحة على القراءات، التي لها إمكانيات التحليل، في الشرح والتفسير، والتأويل .

المعنى نفسه، عند عبد الله إبراهيم في كتابه "التفكيك الأصول المقولات "،إذ يرى النص (إشارة دالة، تتبلور حسب نوعية القارئ، والسنن الثقافية المتحكمة في النص، والقارئ)[3]. فالكاتب يوضح لنا القراءة المفتوحة التي يتحكم فيها عاملان:

1- نوعية القارئ و درجة ثقافته.

2- السنن المتحكمة في النص إنتاجاً، وتذوقاً (الإيديولوجية، الاقتصاد الفلسفة...) فدرجة ثقافة القارئ، هي التي تعطي للنص حضوره الأدبي، من

1- الغدامي عبد الله : الخطيئة و التكفير : ص: 14

2- م . س: ص: 74

3- عبد الله إبراهيم : التفكيك الأصول والمقولات . ًص

خلال تحليل معماريته، وإدراك العوامل الفاعلة فيه، والسنن المتحكمة في بلورته الضامنة لتفسيره.

وفي المنحى نفسه، يسير صبري حافظ، النص الأدبي عنده (إشارة مفتوحة على عدد لانهائي من المثيرات والمضامين...وأنه يضطلع بمهمة ثقافية ما، وأنه يوصل معنى متكاملاً)[1] .

النص إشارة مفتوحة على القراءات له وظيفة، ومعنى. وكل قراءة؛ تنساق وراء هذه المثيرات، والمضامين الثقافية المترسبة في النص الأدبي تعطي تأويلات تتناسب طرداً، ونوع هذه القراءة الموجهة حوله. فإذا كانت القراءة منهاجيه، فإنها تسعى إلى تفكيك بنى النص، وتراكيبه الأسلوبية للوقوف على أبعادها الدلالية الفنية، والجمالية. فيصبح النص حقلاً خصباً تتباري فيه الرؤى، وتكون الاستنتاجات عملية تكشف مكونات النص، وتبرز وظائفه الجمالية، والمعرفية، وتعطيه حضوره الفني .

أما إذا كانت القراءة أيديولوجية، فإنها تنحرف به إلى البحث عن مقاصدها...لأن النص شفرة مرمزة يحمل مثيرات ذات مضامين ثقافية وجمالية، وله وظيفة. والوقوف عليه بهذه القراءة تبعده عن وظيفته الأدبية وتقلل من وهجه وعطائه الفني.

ويحدد محمد مفتاح؛ في كتابه:" تحليل الخطاب الشعري"؛ علاقة النص بسابقيه. (فأي نص مهما كان ليس إلاّ إركاماً، وتكراراً لنواة معنوية موجودة من قبل)[2] . فالنص تراكم نصوص، وطبقات نصية. وهو إعادة إنتاج لنواة معنوية سابقة.

1- صبري حافظ : التناص و إشاريات العمل الأدبي : ألف (عيون المقالات) ع 1984/2 ص 91/84

2-مفتاح محمد : تحليل الخطاب الشعري : ص : 25

ويعرف عبد الملك مرتاض النص بأنه (عجينة كريمة طيعة، سمحة، لا يكون له أي دخل حاسم، في كل الأطوار، في تكييف التحليل المتناول به ،أو فيه، وإنما القراءة التي تمارس، هي التي ترتفع به، أو تسف، بناء على طبيعة الأدوات التي تتسلح بها، والمستويات الفنية، والتقنية التي تسخرها أثناء هذه القراءة .)[1] . فهو يركز على عنصر القراءة ، العنصر الفعال في تداول النص سمواً، أو إخفاقاً. لأن القارئ هو محور التفسير .

النص مادة خام تحتوي بنيات سردية ذات دلالة حرة. وإشكالية النص تعريفاً، وتحليلاً وتذوقاً، وإنتاجاً لا تتعلق بالنص أو المبدع، بل بنوع القراءة التي بها يُتناول، وطبيعة الدارس الثقافية. فتحديد النص خاضع لقراءة القارئ(للقراءة)، وليس للمؤلف أو النص ذاته .

وفي قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، يعرض رشيد بن مالك مفهوماً للنص (يتقدم النص كشبة من الدوال . كل عنصر من عناصره يدخل في ترابط مع العناصر الأخرى . لا يحصل العنصر على قيمته الدلالية إلا بناءً على الترابطات المختلفة، التي يقيمها مع العناصر الأخرى)[2]

ويعرف النص سعيد يقطين بأنه (بنية دلالية، تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة ... أي ضمن بنية نصية سياقية، فهو يتعالق معها، ويتفاعل بها تحويلاً، وتضميناً، وخرقاً.)[3] .

النص ينبثق من خلال ذات تبدعه من ضمن تراكم معرفي، حيث تتداخل وتتعالق طبقات النصوص مشكلة بنية جديدة، مترابطة العناصر يستمد قيمته الدلالية عبر تحويل تلك البنيات أو تضمينها أو خرقها .

1- مرتاض عبد الملك : تحليل الخطاب السردي :ص 20

2- رشيد بن مالك قاموس مصطلحات التحليل السيميائي ص.235

3- يقطين سعيد : انفتاح النص : ص: 98/92

من خلال عرض هذه المفاهيم حول ماهية النص الأدبي، نجدها كلها تفرز حقيقة واحدة، هي أن النص الأدبي امتداد، وامتلاك لخبرات معرفية وفنية سابقة. فهو رهين الماضي، الذي يشكل رؤية المبدع، والسياق الأدبي الذي يكتب فيه. فكل نص يتداخل مع سابقيه. هذه الظاهرة أطلق عليها مصطلح التناصية.

فماذا يعني هذا المصطلح ؟

(هذه الظاهرة اللغوية المعقدة، المستعصية على الضبط، والتقنين)[1]

2- مفهوم التناصية :

يطلق مصطلح التناصية على التداخل النصي (فالنص في حالة صيرورته يتقاطع مع نصوص سابقة عليه، لا يحصى عددها. والتي قد تمثلها إرادياً أولا إرادياً، فمن هنا ينبثق مفهوم التناص)[2]

التناصية INTERTEXTUALITE مصطلح سميولوجي، تشريحي عرفه روبرت شولتز قائلا : (النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السميولوجيون، مثل رولان بارث و جيرار جينيت، وجوليا كريستيفا، وميكائيل ريفاتير. هو اصطلاح، يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات SIGNE ، تشير إلى نصوص أخرى، وليس للأشياء المعنية مباشرة. والفنان يكتب، يرسم لا من الطبيعة، بل من وسائل أسلافه، في تحويل الطبيعة إلى نص آخر، ليجسد المدلولات)[3] .

هذا المصطلح هو نتاج توجه فكري جاء استجابة لحاجات ثقافية. وأول من

1- مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري:ص: 132

2- جيبير محمد : مقتربات النص ص: 5

3- الغدامي عبد الله : الخطيئة والتكفير :ص: 320-321

أشار إلى مفهوم مصطلح التناص جاكبسون في تناوله لمصطلح التزامن SYNCHRONIE في مقال نشره سنة 1928 تحت عنوان " مشاكل الدراسات الأدبية و اللسانية ." عرفه في قوله:

(إن تاريخ نظام ما، هو نظام. وهكذا تتجلى النزعة التزامنية الخالصة الآن أشبه بوهم. فكل نظام تزامني، يتضمن ماضيه، ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان الملازمانه.)[1] . وهذه إشارة مبكرة في النقد الغربي الحديث، تبين للدارس مدى وطأة هذا المفهوم، الذي لازم البشرية في نتاجها الأدبي.

ويدقق أكثر في تحديد المصطلحات (فالنظام التزامني الأدبي، لا يطابق مفهوم الحقبة EPOQUE الساذج، نظراً لأن هذا المفهوم، لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنما أيضا من أعمال انجذبت إلى فلك النظام آتيه من آداب أجنبية، أومن حقبة سابقة)[2]

ورغم هذا السبق للنقاد الشكلانيين، إلا أنهم لم يتمكنوا من بلورة المصطلح؛ وبقيت تنظيرا تهم تشير إليه من بعيد، دون الوقوف عليه؛ (فالتشبث باستقلالية النص، ضد النزعة السيكولوجية، والسوسيولوجية أنسى الشكلانيين الجدد قضية البحث في التناص)[3] . ولم يحتفلوا به إلا في السبعينيات، عندما قدّم تودوروف أعمال باختين. كما لم يستعمل بارث المصطلح إلى غاية 1973 في كتابه " لذة النص."...

وأول من اعتمد المصطلح الباحثة جوليا كريستيفا في أعمالها المنشورة في الفترة ما بين 1966-1967 في مجلتي CRITIQUE et TEL- QUEL . جاءت به

1- الخطيب إبراهيم : نصوص الشكلانين الروس :ص: 102 - 3 10

2- م.س :ص: 102 - 3 10

3 - المرتجى أنور: سيميائية النص الأدبي :ص: 45

لتعريف مصطلح أيديولوجيم IDIOLOGEME الباختينى، وما كادت تمر عشر سنوات على ظهوره، حتى تبلور أكثر، وخصصت له المجلات أعداداً خاصةً تناولته بالدرس، والتحليل. وانتقل المصطلح من أوروبا إلى أمريكا، وأقيم في نيويورك منتدى دولي سنة 1979 خاص بظاهرة التناص. وكثر الحديث عن هذا المصطلح، وتولدت منه مصطلحات أخرى. ومن الذين اشتغلوا في هذا الحقل :

1 – جوليا كريستيفا : JULIA KRISTIVA

استعملت مصطلح التناص INTERTEXTUALITE بدل الحوارية الباختينية، وهذا لا يعني استنساخها لرأي باختين، لاختلاف المجال المعرفي الذي احتضن ظهور المصطلحين أولاً ، والمرحلة التاريخية التي انبثقا فيها ثانياً مصطلح التناص جاء كرد فعل على هيمنة التصورات البنيوية،التي قولبت النص الأدبي في ثنائيات دال/ مدلول، صوت/ مفهوم... متجاوزة سيميائية التواصل في تعاملها مع النص الأدبي.

التناص (ليس تقليدا أو عملية استرجاع إرادية، وإنما هو إنتاجية.)[1] فالنص مسرح الإنتاجية PRODUCTIVITE، حيث يتواجد المنتج والمستهلك. وتتجلى إنتاجية النص الأدبي في مستويين:

الأول ينتمي إلى مجال التواصل، وهو الدلالة SIGNIFICATION .

والثاني تتملص فيه الذات من منطق الكوجيتو، وهو التمدللSIGNIFIANCE وتقوم على موضوع اللغة، موضوع التواصل والتمثيل .

التناص هو موقع التقاء الملفوظات الوافدة من نصوص أخرى، وهو مجال تحويلها. والنص الأدبي كيفما كان نوعه يتركب من مستويين في نظرها :

1- م . ن 55/56

-1 - النص الظاهر PHENOTEXTE:

هو التمظهر اللغوي، الذي يتراءى في بنية الملفوظات مجال اللغة التواصلية

-2 – النص المولد GENOTEXTE :

هو التمظهر الدلالي للإشارات، التي يتمرد من خلالها المتلقي، والمبدع من قوانين المنطق اللغوي والفكري.

2– رولا ن بارت ROLAND BARTH E

تناول المصطلح بعد تردد، فهو عنده ركيزة التواصل (فهو استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص بروست، أو الصحيفة اليومية، أوالشاشة أو التلفزيون، فإن الكاتب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة)[1] .

المبدع لا يكتب من فراغ في عملية الكتابة، حيث يعتمد على موروثه الثقافي الذي شكل رؤيته؛ للكون و الإبداع؛ ومن اللغة مادة الإبداع، ومن أسلوبه الشخصي. فيأتي النص الأدبي مزيجاً (من الاقتباسات، والإحالات، والأصداء واللغات السابقة، والمعاصرة التي تخترقه بكامله. إن التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن أن يعتبر أصلا للنص) [2] . النص ميدان ومسرح، تخترقه النصوص القديمة والحديثة. إلاّ أن هذه المسلمة لا يتخذها أصلا للنص الأدبي. فيقول:

(إن البحث عن أصول الأثر، والمؤثر التي خضع لها، رضوخ الأسطورة السلالة والانحدار. أما الاقتباسات التي يتكون منها النص، فهي مجهولة الاسم، ولا يمكن ردها إلى أصولها، ومع ذلك فقد سبقت قراءتها:إنها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك، ولا توضع بين أقواس.)[3]

---

1 – جماعة من الباحثين : في أصول الخطاب النقدي الجديد : ص: 106

2– رولان بارت : درس في السيميولوجيا 63

3– م.س : ص : 63

النص الأدبي يمتلك النصوص السابقة، هذه الاستمرارية تفرض الماضي على الحاضر، الذي يتلاشى فيه. أين ينصهر الماضي بالحاضر، وينقطع فيه، ولا يبقى إلاّ الحاضر. فيصل إلى نتيجة أن (قيام التناص يلغي التراث ويقضي عليه)[1]. التراث مجاله الحاضر الذي منه يستمد وجوده، هذا التواجد والهيمنة له في ثنايا النصوص، جعلت بارت يسمي الظاهرة التناصية (جيولوجيا الكتابات)[2] ،وتراكم نصي معرفي، أين يلتقي الماضي بالحاضر وينصهرا .

هكذا أخذت الظاهرة تتبلور أكثر، وأصبح من العبث عزل النص عن سياقه الذي شكله، وعن القارئ الذي يتلقاه. إذ لا يمكن أن يتم التواصل المعرفي والفني، إلاّ عن طريق هذه الظاهرة. حيث تتعذر (قراءة أي نص أدبي بمعزل عن بروتوكول القراءة...و بدون إدراجه في الإطار التناصي)[3]

3 – لوران جيني L JENNY

يؤكد لوران جيني المعنى الذي ذهب إليه بارت إذ يقول (إن العمل الأدبي خارج حقل التناص، يصبح ببساطة غير قابل للإدراك)[4]. لأن التواصل؛ تفاعل القارئ مع النص؛ لا يتحقق خارج هذا الحقل. (لأننا لا ندرك المعنى، أو البنية في عمل ما، إلاّ في علاقته بأنماط عليا، هي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص)[5] . وعملية إدراك مضامين النص وأبعاده الجمالية، لا تتم إلاّ من خلال تفاعل عوامل مشكلة لثقافة الناص والمتلقي، التي تسهم في إنتاج النص وقراءته. و بدون هذا الرصيد المعرفي المتواجد في النص، لن يكون هناك اتصال. ولن يحصل التقاء أطراف عمليات التواصل : الناص ، الرسالة ، القارئ.

1-- م.س : ص : 64

2- Roland Barth le plaisir du texte . P 106

3- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي : ص: 60

4 -5- م . س : ص: 94

5- فليب سولرس P . SOLLERS

يحدد المصطلح وأثره في النص الأدبي قائلا: (كل نص يقع في مفترق الطرق لنصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها احتذاذاً وتكثيفاً، ونقلاً، وتعميقاً)[1]. التناص بالنسبة للنص كالهواء بالنسبة للإنسان إذ لا وجود له بدونه. ويتمرأى في مظاهر حصرها فيليب سولرس في:

1-إعادة القراءة: فكل نتاج أدبي هو قراءة لما سبق من النصوص ..

2 -القراءة نفسها الجديدة للنص الأدبي، تُجسد الكيفية التي تتم بها هذه القراءة المعادة. هذه العملية نتاج النص الأدبي، تتبلور من خلال أربعة مجالات :

1- المحاكاة

2- تكثيف الدلالة

3- النقل الحرفي

4- التعميق.

هذه التنظيرات تتضافر كلها لإظهار نظام النص، شفراته المتراكمة في طبقاته. تناول للظاهرة بهذا العمق النظري ، جعل بورخيس ينفي أنه كتب شيئا من عندياته، فهو يرى أن جميع (الأعمال الأدبية من صنع كاتب واحد غير زمني Intemporel وغير معروف Anonyme)[2]

فحقل التناص بهذا الطرح الجديد أصبح (أداة مفهومية بقدر ما هو علامة، رواق ابستمولوجي، يشير إلى موقف، وإلى حقل مرجعي.)[3]

ويميز فيليب سولرس بين ثلاثة مستويات للنص[4]:

- الطبقة السطحية للنص، هي ما تلتقطه العين (الألفاظ،والجمل،والمقاطع...)

---

1 - جماعة من الباحثين : في أصول الخطاب النقدي الجديد : ص: 104

2- المرتجي أنور : سيميائية النص الأدبي :ص: 45

3- جماعة من الباحثين : في أصول الخطاب النقدي الجديد : ص:100

4 -ينظر فيليب سولرس : نظرية السميولوجيا : تل -كل باريس.1968. ص 274 وما بعد، ومحمد عزام :النص الغائب ص:21

أي ما هو مكتوب فعلياً. وتقرأُ بوضوح

- الطبقة الوسطى هي الجسد المادي للنص، (التناص) ، وهو لا يُكتب من جمل، أو كلمات. وإنما هو من نصوص، حيث تتداخل الكتب فيما بينها وتُحمل إلى نطاق أبعد من حدودها. وذلك داخل النصّ المجمل.

- أما الطبقة العميقة. فهي الكتابة؛ أي انفتاح اللغة على الكتابة .والنصّ المكتوب لا نهائي، لأنه مكون من متتاليات لا تأخذ دلالتها إلا من خلال علاقاتها. وقارئ النصّ مرغم على أن يصير طرفاً في النصّ.

بعد وقوف المصطلح في حقل النقد الأدبي والإبداع كمسلمة ، تناولته الأقلام والبيئات الثقافية. فأنتجت كماً من المصطلحات، لم تدر في خلد جوليا لما تعرضت للظاهرة سنة 1966.

6- لوسيان ديلنباخ

يحدد المصطلح في مجالين(خارجي،داخلي)، (عام،ومقيد)

<u>1-التناص العام الخارجي:</u>

يتجلى في تداخل نص المبدع مع نصوص غيره من المبدعين

<u>2 - التناص المقيد الداخلي:</u>

يتجلى في تداخل نصوص الكاتب فيما بينها .

7- جيرار جينيت G GENNETTE

يبلور المصطلح أكثر، بعد أن عدل عن فكرة معمار النص ARCHITEXTE سنة 1982، واستبدله بمصطلح المتعاليات النصية TRANSTEXTUATITE، التي تعني في نظره كل ما يجعل نصاً ما، يتداخل مع نصوص أخرى بشكل

مباشر، أو ضمني. ووضع اللمسات الأخيرة لموضوع التناصية (الحوارية) و كان له تأثيره البالغ في إرساء هذا المصطلح في الساحة النقدية، حيث قدم تحديداً جديداً، وشاملاً للمجال النظري؛ الذي يمكن أن ينحصر فيه بوضوح الفضاء المميز للتناص؛ في أعماله التي ظهرت ما بين 1979 و1987 (مدخل لجامع النص Introduction à l'archi texte و أطراس Palimpsestes ، وعتبات Seuil) .

في هذه الأعمال بسط مفهومه للظاهرة التناصية من زاوية نظر خارجية بعيدة تماماً عن المنحى التأويلي.

هذه البعد النظري الذي بلور وجهة نظر واضحة وموضوعية. هو الذي ميز مفهوم "ما وراء النصية Transtextualité" التي جعلها موضوع الشعرية وحددها كمتعالية نصية للنص Transcendance textuelle du texte تؤطر "كل ما يجعل نصاً ما، في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى".

تظهر "الماوراء نصية" فروقاً عميقة بين مختلف أشكال العلاقات، التي يمكن للنص أن ينشئها مع نصوص أخرى؛ فيفرق جيرار جنيت G.Genette بين خمسة أنواع من العلاقات الماوراء نصية[1] ويرتبها وفق نظام تصاعدي من التجريد Abstraction إلى التضمين Implication إلى الإجمال Globalité وهذه الأنواع هي:

1 ــ التناص Intertextualité بالمعنى الذي صاغته جوليا كريستيفا ، وينبغي أن يكون محصوراً في حدود حضور فعلي لنص ما في نص آخر ، أي حضور نص في آخر للاستشهاد أو السرقة. ويكون صريح الدلالة المعنوية أو الغرافية (الشكل الخطي)

2 ــ التوازي النصي[2] Paratextualité أو العلاقة التي ينشئها النص مع

1- ينظر جيرار جنيت، مدخل لجامع النص Introduction à l'architexte :Seuil, 1979

2-ينظر: جيرار جنيت : عتبات . منشورات سوي (G.Genette, Seuil 1987).

محيطه النصي المباشر ، ومجاله المقدمات ، الذيول ، الصور ، كلمات الناشر و العناوين والعناوين الفرعية، العنوان الداخلي، والتصدير، والتنبيه، الملاحظة والهوامش...الخ. في إطار هذا المجموع النصي يتكون العمل الأدبي

3 ــ النصية الواصفة Méta textualité أو علاقة التفسير التي تربط نصاً بآخر. حيث يتحدث عنه دون أن يتلفظ به بالضرورة.ويكون تعالق النصوص عن طريق الإشارة. وبتعبير أفضل: هي علاقة نقد.

4 ــ النصية المتفرعة Hyper textualité أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما، أن يشتق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة، وفي هذا النوع، ينبغي تصنيف المحاكاة الساخرة، والمعارضات (وقد كرس كتاب أطراس لهذا النوع من الماوراء نصية).

5 ــ النصية الجامعة Archi textualité وهي علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة، لها طابع تصنيفي خالص لنص ما، في طبقته النوعية، هي علاقة تداخل الأنواع رواية ، قصة ، شعر، نص ، مسرح ...

هذا الجهاز المفاهيمي الذي قدمه جيرار جينيت، يزيح كثيراً من الغموض، الذي كان الخطاب الواصف النقدي يكثر حوله الجدل. فهو يسمح بتمييز المجال الدقيق للتناص، والنصية المتفرعة عن المعارضة، والمحاكاة الساخرة، التي تمتلك قواعد تكوينها الخاص بداخلها. حيث أصبح مفهوم التناص أكثر حصراً، وتحديداً عما كان عليه في الماضي..

جيرار جنيت يعرف التناص "بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر" هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر، حضور ملاحظ، مع الأثر التحويلي

لهذا الحضور وبدرجات وأنماط عديدة ومختلفة في هذه العلاقة مثل[1]:

1-العلاقة الحرفية وضع النص(بين مزدوجتين، بالتوثيق أو بدون توثيق). العلاقة بارزة والتداخل النصي جلي. هذه الطريقة المتبعة قديماً في الاستشهاد بالنصوص السابقة ..

2-العلاقة شبه حرفية : كالاقتراض غير المصرح به، هي علاقة أقل وضوحاً وأقل شرعية في حال السرقة الأدبية..

3-العلاقة المحولة : أو بشكل أقل وضوحاً، وأقل حرفية في حال التلميح L'allusion، أي في ملفوظ لا يستطيع، غير الذكاء الحاد تقدير العلاقة بين ملفوظ وآخر. وإذا لم يحس بهذه العلاقة، فإنه يبقى غير ملحوظ...

جيرار جينيت وضع حداً للمفاهيم الفضفاضة حول التناص، وقنن مجاله إلا أنه لم يحقق إجماعاً على الفور. وبدأ تأثيره بطيئاً. لكن فعالية تعريفاته بدأت تؤتي أكلها في الأبحاث التناصية التي ظهرت فيما بعد. وأسهمت في بلورة بعض المفاهيم التي وضعها .

8- مارك أنجينو MARC ANGENNAUT

يتناول الحقل في سنة 1983، بعد هذا السيل الذي طفا على الساحة النقدية حول الظاهرة، وما تولد عنها من مصطلحات متباينة المعاني. فيقول: (لقد اخترت أن أهتم بكلمتي تناص INTRTEXTE والتناص INTERTEXTUALITE كما تردد مند خمسة عشر عاماً في الكتابات العديدة لنقاد فرنسيين وغيرهم.)[2]. ويلخص أثر الظاهرة في النقد الأدبي. ومن أهم ما أشار إليه في دراسته لحقل التناصية، وما تفرع عنه من مصطلحات ما يلي :

1- ينظر جيرار جنيت : أطراس Palimpsestes, Seuil, 1982

2 - جماعة من الباحثين : في أصول الخطاب النقدي الجديد :ص100

1- التناص استخدم لنقد الموضوع المؤسس المالك للوغوس، ولنقد المؤلف والعمل .

2- التحليل التناصي مكّن النقد من تجاوز الأطروحات الشكلانية، والبنائية والتكوينية ...

3- مكّنت الدراسات النقدية من تحويل الدليل اللغوي إلى دليل سيميائي، أيديولوجي .

4- فتح الباب واسعاً في تعدد قراءات النص الأدب .

5 - مكن الحقل من ظهور مصطلحات عديدة .

بهذا التحليل لا يعطي تفسيراً واضحًا للمفاهيم، والمصطلحات. يقول في هذا المجال.(المسألة ليست في معرفة ماذا نعنى بالتناص، ولكن لأي شيء يصلح التناص،أو يستعمل)[1] . ثم يلخص وظيفة الحقل في النقد الأدبي بقوله: (جاءت فكرة التناص، لتربك كل أنواع الخطاطات الإبستيمية الذاهبة من المؤلف إلى العمل، ومن المرجع الاختياري إلى التعبير الكلامي، ومن المصدر إلى التأثير المحقق، ومن الدليل إلى الإنجاز، وفي النص من التساؤل عن طوليته، وانغلاقه من أول حرف إلى آخر حرف)[2]

أنجينو لا يهتم بتحديد معنى واحد، بل يهتم بمدلولات المصطلح، وآثارها في توجيه الدراسات والأبحاث الأدبية، في قوله لمن يصلح التناص ؟ ولمن يستعمل ؟

التناص في نظره، أعاد تشكيل الرؤية النقدية المباشرة للنص الأدبي، وأربك المفاهيم، والمقولات التي حاولت دراسة النص الأدبي معتمدة على المؤلف أو السياق، أو النص ..

---

1 - م .س: .ص : 112

2- م .س: .ص : 112

لم يبق الحقل؛ ومصطلحاته؛ رهيناً للثقافة الغربية التي تشكل في ظلها بل انطلق يجوب الثقافات. وكانت له وقفة مع النقد العربي المعاصر حيث تناولته الأقلام ؛ في المجلات الأدبية والكتب؛ بالشرح والتحليل. فخصصت له مجلة فصول العدد 22سنة1982 ومجلة عيون المقالات العدد الثاني سنة 1984، ومجلة الفكر العربي المعاصر العدد الخاص سنة 1989...

وألف فيه محمد مفتاح كتابا أسماه "تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص" سنة 1985. وخصص له سعيد يقطين كتاباً أسماه "انفتاح النص الروائي تناول فيه المصطلح، وأسماه التفاعل النصي سنة1989...

وتداول النقاد المصطلح، فنجد إشارات وفصولاً قد خصصت له، فعبد الله الغذامي في كتابه"الخطيئة والتكفير" ، وأنور المرتجي في" سيميائية النص الأدبي" وعبد الملك مرتاض في" تحليل الخطاب السردي ". وهذه بعض آراء هؤلاء النقاد الذين تناولوا المصطلح بالشرح ، والتحليل.

يشير صبري حافظ في مقالته " التناص وإشارية العمل الأدبي " إلى الظاهرة التناصية عبر جدلية النص الحال، والمزاح . فهي (فاعلية تعود إلى ما قبل خلق النص الأول، وتترك ترسباتها في شتى طبقات النص ، سواء وعى النص ذلك أم لم يعه.)[1]

ويعالج الظاهرة من خلال جملة من المفاهيم، النص الغائب، الإحلال، الإزاحة الترسيب والسياق. ويؤكد على العنصر الأخير، إذ لا يمكن إدراك النص والاستجابة إلى نظامه الإشاري المعقد في غياب السياق. هذه الحقيقة تنفى أغلوطة استقلالية النص. ويوضح أهمية التناص،(هو الذي يهب النص قيمته

---

1 – صبري حافظ : التناص و إشاريات العمل الأدبي: مجلة ألف. ع4 1984 : ص 81

ومعناه)[1] . فالظاهرة ماثلة في كل كتابة جادة: أدبية، نقدية، نظرية. حيث تنطوي على قدر ملحوظ من التناص. ويبرز وظيفة التناص، فهو (مجال حوار؛ حول النص؛ ينطوي على قدر من الصراع)[2] . و يؤكد حضور التناص في كل تحاور بين الأفكار، والقيم والمفاهيم، التي أساس تواجدها الصراع القائم على الإحلال والإزاحة والترسيب.

أما عبد الله الغذامي في كتابه" الخطيئة و التكفير" تعرض للظاهرة ويعرّف النص الأدبي من خلال الظاهرة التناصية. فالنص في نظره (يصنع من كتابات متعددة، منسجمة، من ثقافات متنوعة. وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار، والمنافسة مع سواه من النصوص)[3] .النص الأدبي نتاج نصوص أخرى، يتعالق معها عبر الحوار، والمنافسة والتجاوز ويسمى هذا تداخل النصوص. (فتداخل النصوص يتم بين نص، و آخر من جهة وتقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى ...)[4]

أما الأستاذ الدكتور مرتاض عبد الملك في كتابه" تحليل الخطاب السردي " خصص جانباً منه للتناص، الذي أسماه النصنصة، فهو بالنسبة للنص (الإبداعي كالأوكسجين الذي يشم، ولا يرى ولا منكر له.)[5] .هو عنصر أساسي في تشكيل النص. ويحدد علاقته بالقارئ في إدراكه لبنى النص، فيراه قسمين.

قسماً صريحاً بارزاً،يشير إلى الأصل- المرجع- دون عناء .

القسم الثاني يكون خفياً. فالتناص عنده نوعان ظاهر وخفي..

ويؤكد هذا المنحى محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري

1- م .س : ص: 90 - 95

2- م .س : ص: 90 - 95

3 - الغدامي عبد الله : الخطيئة والتكفير :ص: 72

4 - م.س: ص: 90

5 مرتاض عبد الملك :تحليل الخطاب السردي : ص: 278

إستراتيجية التناص) حيث وقف مع هذه الظاهرة مبيناً طرائق توظيف التناص فهو عنده (ظاهرة لغوية معقدة، تستعص على الضبط، والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح)[1] التناص ظاهرة لغوية يصعب تقنينها، وضبط وضعياتها.

في دراسته للمصطلح، يقابل محمد مفتاح بين المبدع والمتلقي. فالمبدع في نظره معيد لإنتاج سابقيه (في حدود من الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه، أو لغيره)[2] . أما المتلقي في تعامله مع الظاهرة اكتشافاً وتذوقا تتناسب وسعة ثقافته. ثم يوضح تقنيات تواجده في النص الأدبي، (إما أن يكون اعتباطياً، يعتمد فيه على ذاكرة المتلقي، و إما أن يكون واجباً، يوجه المتلقي نحو مضامينه، كما أنه قد يكون معارضة مقتدية، أو ساخرة، أو مزيجاً بينهما)[3]. فهو أساس إنتاج النص الأدبي، إذ يعتمد فيه على (معرفة صاحبه للعالم. هذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي)[4]

المرسل والمتلقي خاضعان لخلفية معرفية من خلالها يتم التواصل، هذه المسلمة، كشفت خباياها الدراسات اللسانية النفسانية، لضبط عملية التواصل التي تنبني على عمليتي الفهم، وإنتاج المعنى. التي بلورتها نظريات الأطر،و المدونات والحوار ...

هذه النظريات تنطلق في تحليل عمليتي الإنتاج، والتلقي من أهمية الخلفية المعرفية المساهمة في تشكيل النص، وتلقيه. فهي أساس الإنتاج والتلقي

ويبسط الظاهرة سعيد يقطين، في كتابه (انفتاح النص الروائي)

التناص(هو عملية حضور النص مندمجا ضمن بنية النص الثاني، إذ يصعب

1- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : ص: 123-132

2-3- م.س: ص: 123-132

4- م.س: : ص 123-132

أحيانا الوقوف عليه، فهو خطاب منقول بطريقة مباشرة، يتكلم فيه الـــراوي وهو يتحدث عن صوت آخر)[1] .

ويعرض جملة من المصطلحات خاصة بالحقل، تؤكد أهمية التناص، ووظيفته تلك التي تتمظهر في الإحالة إلى نصوص أخرى، عبر تحويل الدلالة القائمـــة على السخرية، أو التعبير عن العجز بالتوظيف المناقض، أو المعارض...

يعرف مصطلح التناص بالتفاعل النصي INTERTEXTUALITE بـــدل التعاليـــات النصية الذي وضعه جرارجينت سنة 1982..

بعد هذا العرض للمصطلح في النقد الغربي والعربي، نساير مارك أنجينـــو في تساؤله لمن يصلح التناص ؟

إن توظيف المفاهيم والمصطلحات في الممارسة اللغوية النقدية، لا يبقينا أسرى هذا التنظير، لأن (المفهوم في حد ذاته لا ينحصر فقط في فاعليته النظرية،أو في تطوره التعاقبي، بل في إطار استعماله)[2]. لأي شيء يصلح ؟ وشاع الحديث عن التناصية، وما تفرع عنها من مصطلحات. الأمـــر الـــذي أربك الساحة النقدية العربية بسيل من المصطلحات، التي تحـــاول أن تكـــون ترجمة وفية للمصلح، وما رافقه من مصطلحات ...

ويؤكد رشيد بن مالك (أن عدم دقـــة هـــذا المصـــطلح، أدت إلـــى تعميمات مختلفة. تراوحت بين اكتشاف التناص داخل النص الواحد، وبـــين التأثيرات القديمة التي ظهرت في أشكال جديدة)[3]

1- م.س: : ص 123-132

2 سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي : ص 115

3- رشيد بن مالك قاموس مصطلحات التحليل السيميائي ص.93

أحصى مولاي على بوخاتم في مؤلفه (مصطلحات النقد العربي السيماوي الإشكالية والأصول والامتداد) المصطلحات المستعملة عند الباحثين العرب في جدول ما يقارب العشرين مصطلحاً نعرضها بالترتيب الوارد في المرجع هي:

التناص، النصية، البينصة، السرقات، التفاعل النصي. التعالق النصي المتعاليات، الاقتباس. التضمين. الإشهاد، التداخل النصي، النصوص المتداخلة، التناصية، المتناص، الأدب المقارن، المثاقفة، دراسة المصادر حوارية، تخاطب، التكاتب...

من هذا العرض نلاحظ ، تداخل المصطلحات، وتذبذبها. وهذا ما أغلق على الدارس في فهم هذه الظاهرة، وأبعادها المعرفية، وإدراك معاني مصطلحاتها. ففي كل مؤلف يواجه القارئ العربي بمصطلح جديد وهذه معضلة المصطلح[1] ...

1- ينظر مولاي على بوخاتم في مؤلفه " مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق2005 - وهذا ملخص الجدول :

1- معجم في اللغة العربية: التناص .السرقات : محمد سعيد وبلال جنيدي

2- انفتاح النص الروائي : التناص .التفاعل النصي .التعالق النصي .المتعاليات : النصية : سعيد يقطين

3- الرواية والتراث السردي : الاقتباس .التضمين .الإشهاد : سعيد يقطين

4- الخطيئة والتكفير : التداخل النصي : عبد الله الغدامي

5- السيمياء والتأويل (مترجم) : النصوص المتداخلة .المتناص: سعيد الغانمي

6- تحليل الخطاب الشعري : التناص .الأدب المقارن.المثاقفة .دراسة المصادر محمد مفتاح

7- دينامية النص : حوارية : محمد مفتاح

8- التشابه والاختلاف : تخاطب : محمد مفتاح

9- تحليل الخطاب الشعري : التناص : عبد الملك مرتاض

10-بين التناص والتكاتب:التكاتب.التفاعل.الاقتباس.الأدب المقارن.مرتاض عبد الملك

الحقل التناصي، وما نشأ عنه من مفـــاهيم، ومقـــولات أربكـــت كـــل أنـــواع الخطاطات المعرفية، الذاهبة من المؤلف إلى العمل، ومن المرجع الاختيـــاري إلى التعبير الكلامي، ومن المصدر إلى التأثير المحقق.

نظرية التناص، هي نتاج الثقافة الغربية، التي تجلت فـــي نـــزعتين متضادتين ومتكاملتين[1]

الأولى أدبية تبلورت في نتاج ميخائيل بـــاختين، جوليـــا كريســـتيفا، رولان بارت...هذه النزعة غلبت الوظيفة القبلية، معتبرة النص إعادة إنتاج، وليس إبداعاً. والتناص أسلوب احتجاجي، اعتراضي ساخر من المـــوروث الثقـــافي والسياسي، ومن المبدع . هذا المنحى دفع جماعة tel-quel إلى إعلان نعي الموضوع. يقول جان لوي بودري: "إن سبب الكتابة يختفي". وتهتف جوليـــا كريستيفا " إن مفهوم الموضوع ذاته ينفجر ". ويقول بارث " إن قيام التناص يلغى التراث ويقضي عليه"

الثانية نزعة فلسفية، تجلت في فكر جاك دريدا، بول دومن، وهارتمن ...

هذه النزعة، وظفت نظرية التناص لنسف بعض مقـــولات الفلســـفية، حيـــث رفضت تراث المركزية الأوروبية، واحتضـــنت الفكـــر اليهـــودي بخلفياتـــه الميثولوجية. هي ترفض الإبداع وتدعو له. تـــرفض المؤسســـة والجـــنس الأدبي. فاستخدمت التناص كتقنية لنقد الموضوع المؤسس المالك للوغـــوس و لنقد المؤلف، والعمل معاً. وجعلت الحقل التناصي، يقلـــص (مـــن الحكـــم التعسفي المنطلق من بنية تحتية اقتصادية مزعومة)[2]

الحقل التناصي إذا تجاوز كل هذه المستويات التي أطرت الإبداع، والنقد

1- محمد مفتاح : دور المعرفة الخلفية في الإبداع و التحليل . مجلة دراسات سيميائية .ص 84-81

2- جماعة من الباحتين : في أصول الخطاب النقدي الجديد : ص: 112/111

الأدبي. سلطة المنهج، الكاتب، النص، والتراث، فإنه وضع تقنيات في يد القارئ، تمكنه من الإدراك، والفهم، والتأويل، والتعليل. لجميع مكونات النص الأدبي ... فالحقل التناصي إذا مكن النقاد من إعلان موت المؤلف، وإلغاء التراث، فإنه مكنهم من إعلان ميلاد القراءة السياق نسقية

إن إنتاج النص الأدبي، مهما كان نوعه وفي أي ثقافة(يتم بواسطة بعض الإجراءات التي تسيطر عليه، وتنتجه وتنظمه، وتعيد توزيعه. كل ذلك بغية تحاشى سلطته، وأخطاره، ومن أجل السيطرة على حادثه المتغير وتجنب ماديته الثقيلة المرعبة.)[1]

النص الأدبي خاضع لجملة من الضغوطات التي يتبلور في ظلها، منها ما يعود إلى المؤلف، ومنها ما يعود إلى السلطة القائمة وثقافتها، ومنها ما يعود إلى الموروث. كلها تتداخل لإنتاج النص إبداعاً، ونقداً، تأويلاً وتذوقاً، ولا يمكن تجاهلها. هي المتحكمة في نوع الخطاب، سواءً كان إبداعاً أدبياً أم نقداً. وهذه معضلة العلوم الإنسانية، التي تخضع مكرهة لهذه الشروط، رغم محاولات الأدب الانفلات من أسرها. ولعل نظرية التناص من المعالم البارزة في النقد المعاصر، التي حاولت التقليل من أهميتها بتحرير النص من بعض هذه الشروط الإكراهية بهروبها إلي تعددية القراءة .

التناصية والإبداع :

الحقل التناصي في الإبداع والنقد الأدبي، أفاد الدراسات بأدوات إجرائية فنية في إنتاج النص، ومكّن القارئ من إنتاج الدلالة. وقضى على تلك الرؤى الأحادية التي هيمنت على الفعل الأدبي إبداعا ونقداً . فأصبح (يكشف عن القدرة والكفاءة Compétence أو الدونية)[2] . فهو أداة فنية لكسر خطية النص السردي وعموديته .

1- ميشال فوكو : نظام الخطاب مجلة الكر مل: عدد 101 /سنة 1983/ ص: 14

2- م.س:ص:14

الكتابة في الحقل التناصي فضاء للإنتاج ، وإنتاج للفضاء L'écriture comme lieu d'une production est la production d'un lieu فهو يوجه القراءة، ويتحكم في تأويل القارئ . ولا تتوقف أهميته عند هذا الحد، إذ هو وسيلة لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونها .

يؤكد عبد الوهاب ترو على حقيقة بديهة في قوله:(لم يعد في وسعنا اليوم أن نفصل بين التناص، والأدبية la littérarité نظراً للتفاعل المعرفي بينهما)[1] فالعلاقات التناصية مزدوجة الأثر، منها ينبثق النص، وتتشكل بناه، وبها يدركه المتلقي . فهي إحدى المكونات الأساسية لأدبية العمل الأدبي، لأن هذه الأدبية تعود إلى الوظيفة المزدوجة المعرفية، والجمالية للنص.

الوظيفة الجمالية تعود في أوسع نطاق لها إلى إمكانية وضع العمل الأدبي داخل تقليد أدبي ، أو جنس أدبي ، ومن إمكانية التعرف على أشكال سبق التعرف عليها في غير هذا النص.

أما بالنسبة للوظيفة المعرفية، تعود بدون شك إلى الإحالة الواقعية، أو الخيالية للكلمات على واقع خارجي ، كما هو الشأن في كل إرسالية لغوية

وظيفة التناص الأولى تتجلى في التأكيد على الأدبية (لأن الأدب، لا يصنعه إلا الأدب. كما أن دور التناص يتمثل في خلقه لمرجع ثابت ، وفي إيجاد نوع من الشفافية بين النصوص وأصحابها، وفي إلغاء الحواجز التاريخية)[2].

أما الوظيفة الثانية، تخص القارئ، الذي يشكل حلقة مركزية في عملية التلقي للمرسلة اللغوية و السيميائية. لأنه(يمتلك الذاكرة الجمعية التي تعمل

---

1 – بشير القمري مقال : مفهوم التناص :مجلة الفكر العربي المعاصر : ص 92

2 –عبد الوهاب ترو مقال : تفسير و تطبيق مفهوم التناص : مجلة الفكر العربي المعاصر ص : 80

ضمن إطار جدلية الحضـــور والغيـــاب، وإدراك العلاقـــات بـــين النصـــوص ومقاربتها، فالتناص ينمي عنده القراءة المنتجة، ويعدل في تقنيات الكتابة)[1] وجدلية الحضور والغياب؛ المقومة لثقافة ما؛ تظهر من خلال تقنية الإحـــلال والإزاحة أو الترسيب في مجالين :

1- التناص الظاهر Intertexte explicite. والذي سمته جوليا PHENOTEXTE النص الظاهر، فهو قائم على تقنية المواضيع الثقافية LES THEMES CULTURELLES التي تظهر مجالاً معرفياً في فترة معينة: وجود قصص، اعتقادات تتحول إلى عادات فكرية غير قابلة للمناقشة، ومتفق عليها، تطرح تصوراً لرؤية العام من قيم معينة

2- التناص الضمني Intertexte Implicite

يتجلى في الأماكن المشتركة: الأمثال، الحكم. وقراءة النص- عملية التلقي- حسب جدلية الحضور والغياب، تمكنه من الوقوف على بعض شفراته. فمـــا هو غائب في النص ، قد يكون حاضراً في الذاكرة الجمعية ، هذه المظاهر (تتجلى في تداخل علائقي معقد، وأنها لا توجد منعزلة إلاّ في تحليلنا للنص)[2]

التناص هو الموجـــه والمـــتحكم فـــي التأويـــل؛ التحويـــل والاســـتيعاب والمعارضة. بالتضمين أو الخرق في أسلوب اعتباري، أو تعريضي ســـاخر، أو توفيقي، يجمع في مصالحة بين الأجناس الأدبية، والأفكار، والاتجاهات.

تتغير دلالة مصطلح التناص من باحث إلى آخر، توسعاً وفهماً للخلفيـــة الثقافية تبعاً (للمفهوم الذي للباحث عن النص ذاته)[3] .

فهو عند البعض مجاله إطار البويطيقا التكوينية Poétique Génétique

وعند البعض مجاله استاطيقا التلقي[4] Esthétique de la Réception

---

2- أنور المرتجي : سيميائية النص الأدبي :ص:47

2 - عبد الوهاب ترو مقال: تفسير و تطبيق مفهوم التناص : مجلة الفكر العربي المعاصر ص: 80

3- شعرية تودوروف : ص :26

4- جماعة من الباحتين : في أصول الخطاب النقدي الجديد : ص: 110

وسواء اندرج الحقل في مجال البويطيقا التكوينية، أو إستاطيقا التلقي، فـإن التناص حقيقة علمية سيميائية، تقوم على العلاقات الترابطية بين النصـوص وهو محور الشعرية الحديثة، المتحكمة في إنتاجية النصوص، وتداولها

التحليل التناصي للأثر الأدبي، لا يعني بتاتاً (دراسة تجريبية للشواهد مقتصرة على معرفة أي نصوص شفهية، ومكتوبة يمكن أن يتضمنها الكون الأدبي. كما أنها لا ترتبط بالتحليل البلاغي، الذي يدرس موضـوع تقنيـات التوظيف)[1] .التحليل التناصي يدرس النص في سياق حواري، يـربط الـنص بالخطابات التي يتفاعل معها عن طريق التمثيل، التحويل، السخرية لإظهـار الأشكال الخطابية، متخذاً الشرح والتفسير، والتأويل لدلالات البنيات السردية الموظفة في الأثر الأدبي. لأن الكون الأدبي يمتص النصـوص عـن طريـق التحويل، والنقد والسخرية، والخرق بتقديم حقائق مطلقة في شكل ثنائي عبر التشاكل والتباين، والتقابل متخذاً القناعات، والبـديهيات وسـيلة لتشـخيص المبطن، والكشف عن تقنيات التوظيف عبر جدلية الحضور والغياب، وتقنيـة الإحلال والإزاحة والترسيب المتمثلة في ثنائيات:

- الحضور ⟷ الغياب
- المحاكاة الساخرة ⟷ التسامح الساخر
- إيمان ⟷ إلحاد
- الظاهر ⟷ الباطن
- القوة ⟷ الضعف
- الحضارة ⟷ البداوة
- التقدم ⟷ التخلف ...

1-م.س: ص: 110

ويتم نسج هذه الثنائيات عن طريق المفارقة[1] IRONIE الساخرة والمعارضة الدوغمائية والفنية، التي تظهر جماليات ترسيب هذه الظاهرة ضمن بنى النص ومدى فاعليتها في بنائه وتوجيه المتلقي .

هذه المفارقة التي يقوم فيها الباث باستثارة القارئ، ويدعوه إلى الرفض فينساق وراء هذه التقنية باحثاً عن المعنى الذي يرتضيه، ليستقر عنده.

ويدرك المفارقة من خلال إدراك التعارض والتناقض بين الحقائق على المستوى البنائي للنص التي تتمظهر في اللفظ و في الموقف.

التحليل التناصي للنص الأدبي يبحث في مكونات النص الداخلية والخارجية .

في المستوى الداخلي، ينصب اهتمام الدارس على نسيج النص، وتراكم طبقاته النصية. ويكشف هيئة التعالق النصي الفنية والجمالية

أما المستوى الخارجي، يهتم الدارس بكل العناصر التي لها علاقة بالنص الأدبي، في حوارها التناصي مع النص. ويكون التركيز على النص الموازي.

---

1 – العبد محمد : اللغة و الإبداع العربي : ص: 229/227

التداخل النصي :

إن مسألة الحضور، والغياب في نسيج النص الروائي حتمية للتواصل، واستمرارية للتفاهم، ولا مناص من تواجدها في بني النص القصصي. وطبيعة التناص تتجلى في الهيئة – الحالة – التي يتم عبرها التواصل، في مستوى النص الروائي. وتتجلى في حقول معرفية ذات أشكال بنائية مختلفة .

والمبدع في المغرب العربي، اعتمد في بناء معماره الروائي على الموروث الثقافي الوطني، والعالمي لإنشاء فضاء أدبي ذي طابع محلي. (لأن أدب الأمة يعيش حالة إرجاع النصوص RENVOI DES TEXTE إلى بعضها البعض رغم الضغوطات المؤسساتية، والأيديولوجية، والبلاغية التي تتحكم في الخطاب الأدبي)[1] ، وعاش تحت وطأة التأثير– قلق التأثير– التي تخلق الوازع والذوق، والرغبة في إبداع النصوص الأدبية. من هذا المنطلق، تعامل المبدع المغاربي مع النص الروائي وفق منظور، وخلفية ثقافية مكنته من إغناء تجربته الفنية. فتعالقت النصوص الروائية مع هذا الموروث الثقافي الذي وظف بطرائق، وتقنيات متفاوتة بين المبدعين

وظف الروائي جملة من المفاهيم، والقيم، والمقولات التراثية.(لأن تراث شعب، ما يجد مجاله الأوسع في أعمال فنانيه.)[2] ، التي تبرز أحياناً في نصوص جلية، سهلة المنال، واضحة المرجع، والشكل. يمسك بها المتلقي دون إعنات. وأحياناً تتوارى داخل بنى النص الروائي، ولا يقف عليها إلاّ الحاذق، فتلفحه أجواؤها، وتغمره ظلالها. فيحدث التواصل الأخذ والعطاء بين النص والقارئ .

1– عبد الوهاب ترو : تفسير و تطبيق مفهوم التناص . مجلة الفكر العربي المعاصر:ص 81

2– أحمد المديني: أسئلة الإبداع :ص:71

يتكئ المبدع على موروثه الثقافي، فيلجأ (إلى عبارات، وقصص يكون على ثقة من معناها المشترك، وإلى نصوص ليست فريسة الانحطاط الـدائم والتبدل المستمر بين الأفراد)[1] لإنشاء فضاء نصه الروائـي. وهنـا تكمـن براعته، وعبقريته في كيفية الانتقاء، والتوظيف، التي تسهم في تناسق بنية النص الكلية، في بلورة الحـدث، وكشـف الصـراع والمواقـف، وعـرض الشخصيات، وتصوير البيئة، وشد المتلقي. و تفسير هذا كله، لا يكون مقبولاً (إلاّ بالاعتماد على قانون السياق الفني)[2] الذي يمكن الدارس من الوقـوف على خصوصيات العمل الإبداعي الفنية المعرفية، والجمالية

الظاهرة التناصية عبر جدلية الحضور والغياب، المتحكمة في بنى النص الروائي، والمشكلة لأنساقه، مبثوثة في ثناياه، سواء كان ذلك عن قصـد، أم فرضته عفوية السياق الفني. حيث استعار الروائي النص الديني منطلقاً مـن بديهية (أن القرآن؛أي النص المقدس يحتـل...أسـمى مراتـب القداسـة... والمفروض أن يعرفه الجميع)[3] . لأنه مجال خصب للتواصـل، ومـن أكبـر النصوص المترسبة في النتاج الأدبي العربي، وله حضوره المميز.

كما استعمل التراث الشعبي: المثل، الحكمة، الأسطورة والأغنيـة... لشـدة التصاقه بالضمير الجمعي للأمة، فهو كيانها الذي يتحرك على الألسنة .

والتفت إلى صفحات التاريخ، يستلهم الأحداث، ويسائل الشخصيات، ويكشـف المواقف. واعتمد المعرفة الإنسانية بكل ثقلها، منطلقاً من مجريـات الواقـع الذي يعايشه بكل تناقضاته، لأنه الداعي للإبداع...

لدراسة مكونات هذا الموروث الثقافي في الرواية، وإبراز وظائفه لابد

1- ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ص :26

2- عثمان حشلاف : التراث و التجديد في الشعر السياب :ص.11

3- ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ص : 26

من إجراء عملية تصنيف، وفرز. كل نص يتقاطع مع الرواية، ينتمي إلى حقل معرفي يظهر في شكل بنائي معين. والحقل المعرفي الذي ينتمي إليه النص هو المجال الفكري؛ أي مرجع النص؛ الذي انبثق منه النص الوافد في إطار عملية الحضور و الغياب.

النص المرجع أكان حاضراً، يشغل حيزاً في الرواية، أم غائباً، تشير إليه علامات، يدخل في علاقة تناصية- حوارية - مع الرواية. وكل نص يتقاطع مع نسق روائي، يشغل حيزاً من المتن بشكل صريح أو ضمني، يضرب بسهم إلى نص سابق، ينتمي إلى حقل معرفي، يتعالق معه كيفما كانت تقنية هذا التوظيف .

المجال الفكري؛ المرجع ؛ الذي يحيل إليه النص هو ***الحقل التناصي***، وكل تناص، هو عملية تحويل ، وصهر لنصوص عديدة. لأن النص الوافد يحمل في طياته أصداء مرجعه -حقله - والحقول التناصية التي دخلت في علاقة حوارية مع الرواية كثيرة، تتناسب طرداً وسعة اطلاع المبدع. فكلما كانت ثقافته واسعة، جاءت الرواية فسيفساء من النصوص السابقة . وهذا ما تجسد في الروايات المدروسة ، التي طافت بالثقافة الإنسانية، تقتطف منها مادة بنائها،..

الحقول التناصية:

هي مجموعة البنى النصية التي تنتمي إلى منطق فكري، أو فني واحد. تتعالق مع الرواية عبر أشكال محددة، ولا يمكن الفصل بينها وبين النص في أثناء القراءة، لأنها لحمته، و أساس مساعد على إدراك مضامينه،

ومقاصده المعرفية والفنية. والفرز هذا إجراء منهجي، يسهل ضبط الظواهر التناصية للوقوف على مكوناتها البنائية، والدلالية والجمالية. والحقول التناصية أنواع نذكر منها :

1-الحقل الديني .

2 - الحقل الشعبي .

3 -الحقل التاريخي (أحداث ، شخصيات)

4- الحقل الإيديولوجي

5- الحقل الأدبي ...

وكل حقل من هذه الحقول يتواجد في المتن الروائي عبر أشكال، يتداخل بها مع المتن القصصي .

أشكال التداخل النصي:

الشكل التناصي هو البنية الخطية - الجرافية- أو المعنوية، التي يتموقع من خلالها النص الوافد، ضمن البنيات النصية - أنساق النص- المكونة للرواية عبر تقنية الاقتباس،أو التضمين أو الإشارة. التي يعود فيها الناص إلى الخلفية الثقافية - الحقل- لإيجاد نموذج الإنتاج النصي[1] وهو قسمان :

1- القسم الأول:

يظهر في شكل نص صريح، واضح البنية الخطية، والمرجع -الحقل- وأحيانا قد يحدث عليه الناص تحويرات بالحذف، أو الزيادة ،أوالتبديل[2]. وقد يأخذ هيئة عبارة، أو جملة، أو لفظة .

1- هنريش بليت : البلاغة والأسلوبية .ص : 23

2- م.س: ص : 43

2- القسم الثاني :

يكون معناه متضمنا في فقرة أو عبارة أو جملة، تستوقف دلالتـــه القـــارئ، وتحيله إلى الحقل المعرفي – المرجع –. هذا النوع يصعب إدراكه. ويســـمى القسم الأول تناص والقسم الثاني تناصية .

اختلف الباحثون والنقاد في تحديد مصطلحات الأشكال، التي يحـــدث بها التداخل النصي، باختلاف المدارس، والثقافات التي ينتمون إليها[1]. وكثرت المصطلحات. وتفادياً لتشعب البحث، حدد الأشكال في القسمين المـــذكورين آنفا، يضاف إليهما شكل التعلق النصي؛ هو الكيفية التي يحدث بها التـــداخل النصي على مستوى متن الرواية؛ ومدى فاعلية هذا التعلق في بناء النص، وإثارة المتلقي...

حقل التناص مجال خصب، تتفاعل فيه المعارف، والأســـاليب الفنيـــة ومن خلاله يُخلق توتر على مستوى بنى النص. ويلمس هذا التوتر في البنية التناصية التي من خلالها يحدث التعلق مع النصوص الأخرى – المرجـــع – في الانزياح في التركيب، أوفي التداول، أوفي الدلالة[2] ، الذي يأخذ مكانه في النص عن طريق التداعي. يكون ظهوره في الرواية سبباً مجســـداً للحتميـــة السببية في القص، إذ يتقبله منطق السرد. وأحياناً يفاجئ القارئ، الذي لـــم يهيأ تقنياً لهذا الاستعمال أثناء تلقيه أحداث النص. غير أن هـــذه المفاجـــأة منها ما تبررها دلالة النص الكبرى، إذ بمجرد إعمال الفكر يـــزول عنصـــر المفاجأة. ومنها ما يرفضه لأنه حشو زائد يبرز منه مقصدية النـــاص مـــن الأحداث والشخصيات والمرجع.

1- ينظر سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي : الفصل الثاني ومولاي على بوخاتم:" مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد

2- هنريت بليت : البلاغة و الأسلوبية :ص: 11

تعالق النصوص ينتج متوالية دلالية، تتجلى في إثارة المواقف، والأحكام، والمشاعر عن طريق عرض الأحداث، وتصوير الشخوص، عبر تقنية التبرير، والخرق الهدم ،أو العرض ..

1 – التبرير :

عند تعالق النصوص في المتن القصصي، يلجأ الروائي إلى تبرير هذا وفق منطق السرد، الذي يرتكز أساساً على خاصية السببية، لجلب القارئ وامتلاكه، بإحداث نوع من التجاوب بينهما؛ بين النص الروائي والقارئ؛ عن طريق توجيه تأويل التجربة القصصية في ذهنه، بنفس الدرجة المتواجدة في النص، وفق منظور الروائي. الذي يعتمد أساليب فنية، مثل التشويق في عرض الأحداث، وكسر رتابة السرد، وتقنية الغرابة، والمفارقة، والأجواء الأسطورية،والسعي وراء التجريب، واللغة الشاعرية...بهذا يأسر القارئ ويفرض عليه رؤيته ومنطقه في تفسير الأحداث .

هذا مجال تنكشف فيه براعة الناص، في كيفية انتقاء النصوص، وتوظيفها. كما يبرز البعد الجمالي والمعرفي الذي يمتلكه النص الروائي، الذي يثير المتلقي، ويشده لتتبع أحداث الرواية، مستسلماً دون مقاومة طرح السؤال . هو يخاتله بهذه الطريقة، وينقله إلى أجواء الحكي دون ملل (فيعيش لحظة استيلاب.)[1]

2– الخرق / الهدم[2]

يظهرهنا تعالق النصوص بشكل مخالف للتبرير، إذ يعتمد الروائي مبدأ العنف في خلخلة المواقف، والأحكام، والقيم، التي يتم على مستواها التواصل عبر أنساق الرواية. ومن خلاله تسري العدوى إلى القارئ عن طريق التداعي الحر، و التجاوب الوجداني.

1– كليطو عبد الفتاح : الأدب والغرابة : ص: 35

2 – بشير القمري : "مفهوم التناص بين الأصل والامتداد " مجلة الفكر العربي المعاصر : ص: 92

التناص يتمظهر بشكل عنيف، إذ يضعه الروائي في سياقات، وبنى لغوية تغير معناه، وتعطيه أبعاداً دلاليةً جديدةً، تتعارض ومرجعها؛ الحقل الذي ينتمي إليه؛ ويضع المتلقي في مواجهة المعنى؛ المعاني؛ الجديد، وهذا ما يثير فضوله، ودهشته واستغرابه. في هذا المستوي يتمرأى مبدأ الخرق الذي يعتمد (قانون المشابهة والمماثلة)[1] بين النص، والمرجع، ومنه يتولّد التجاوب بين النص ومرجعه، والقارئ. ويكون رد فعل القارئ :

إما بالاستسلام (والقفز على الصفحات، ليصل إلى النهاية، التي يتلهف على معرفتها)[2] .وينساق وراء هذه المعاني الجديدة.

وإما أن يحدث هذا تصادماً معه، فيرفضه. وهذه قمة التجاوب المعرفي والجمالي التي يحدثها التناص عبر هذه القراءة. إذ ينهمك القارئ في المقاومة عبر السؤال، والبحث عن الجواب. حيث يتحرر من الوهم، ومن المشاركة الوجدانية، ومن شباك الروائي. لكنه ينساق عن علم وراء أحداث الرواية لمعرفة المزيد. فتتحقق قصدية الناص بهذه الإثارة، التي تحدث في القارئ نوعاً من الخبرة القصصية .

3- العرض :

هذا نوع ثالث تتداخل فيه النصوص الوافدة مع الرواية، ويستدعيه سياق الأحداث، لكنه يختلف عن الأشكال الأخرى، لأنه يحيل إلى دلالته الحرفية في الرواية، وفي الحقل الذي ينتمي إليه، ويّترك القارئ حراً في التأويل. هذا النمط من الاستعمال، لا يعرض عليه من منظور معين، يريد تحقيق خبرات جديدة فحسب، بل يأتي لتدعيم، وتفسير الموقف الروائي وفق

1-محمد مفتاح : " دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل . مجلة دراسات سيميائية : ص : 85

2- عبد الفتاح كليطو : الأدب والغرابة : ص : 35

السياق الذي يستدعيه، لأن (القارئ ينطلق في امتلاكه للنص اعتمادا على التفسير المرجعيINTERPRETATION RÉFÉRENTIELLE ، حيث يبنى الدلالة على هذا الأساس)[1] وبهذا يحدث الاتصال، والخبرة الجمالية.

لتحقيق الظاهرة التناصية في النص الأدبي، يكفى أن يكون النص قابلاً لأن يدرك من طرف القارئ، من زاوية تعددية المعاني فيه، لا من زاوية المعنى الواحد. هذه الميزة لها دور كبير في عملية التلقي، فهي توجه قراءة النص، وتتحكم في تأويله. إذ تقوم بعملية تحويل، وتمثيل عدة نصوص، يقوم بها نص مركزي، يحتفظ بزيادة المعنى، فمرجعية النص نصوص أخرى سابقة، لأن النص ركيزته التناصية .

أنواع التناصية : l'intertextualité

نظرية التناص مجال معرفي خصب، أسهم في بلورة المفاهيم، و قدم للساحة النقدية آليات، لقراءة النصوص الإبداعية. تمكن الدارس من فك شفرات النص، والوقوف على أبعاده الدلالية، الجمالية، وتأويلاته السيميائية. التناصية في أبسط تعريف لها، هي حضور الآخر في النص، هي كل ما يجعل نصاً ما، يدخل في علاقة حوارية مع نصوص أخرى. ويتجلى في مختلف أنواع العلاقات الظاهرة، أو الخفية، التي يقيمها النص مع غيره من النصوص[2].

القراءة التي تعتمد التحليل التناصي، قراءة خصبة بالمقارنة مع القراءة المحايثة الخالصة، لكونها تقوم بإدماج النص الفردي في الشبكة النصية المرتبط بها. والتي تعمل القراءة المحايثة على عزله منها، بشكل مصطنع "[3]

1-عبد الوهاب ترو : تفسير و تطبيق مفهوم التناص. مجلة الفكر العربي المعاصر ص : 77

2 - David Fontaine, la poétique, Op. Cit P 114

3 - J.M. Schaeffer : du texte au genre théorie des genres oeuvres collectives éd du 1986 P 194

التناصية مجال معرفي، يتميز بالشمول، والعموم. حيث تخترق حقولاً معرفية خارج حقل الأدب. فلا يخلو منها نص ، فهي قدره حسب (بارث). هذه الهيمنة، والحضور الدائم، دفعت لوران جيني **L .Jenny** إلى القول :" (خارج التناص، يغدو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك)[1] . وحدد العلاقات التناصية في ثلاثة علاقات محورية هي[2] :

1- علاقة تحقق، حيث لا يتحقق إلا التكرار.

2- علاقة تحويل، حيث لا تتحقق إلا تغييرات بسيطة على النصوص السابقة

3- علاقة خرق، حيث تعدل النصوص اللاحقة عن النصوص السابقة

الكاتب مهما كان موقعه، فهو يكتب نصه، تحت تأثير الهوس، الذي يمارسه النص السابق، كعقدة أوديبية. تدفعه إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه...

من هذا المنطلق، سيتم التركيز في هذه البحث على عنصرين من ظاهرة التفاعل النصي، التناصية، والمناصية (النص الموازي)[3] في تحقيق أدبية التناصية في الرواية

1 – التناصية intertextualité :

وهو حضور نص في نص آخر، بشكل جلي أو مضمر(الاستشهاد citation، التلميح allusion، السرقة plagiat، وما شابه ذلك)

2 – المناصية para textualité :

هو مجموع الخطابات، والتعليقات التي ترافق الإنتاج الأدبي في صورته المادية OEUVRE ، وهو رسالة بصرية تتمظهر في الصور والرسومات

1- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي المركز الثقافي العربي ط 1 أغسطس 1992 ص 10

2- م.س :94

3 – G .Genette, palimpsestes, ed seuil 1983 P 10

والأشكال والجداول والخطوط، والألوان. توضع من طرف المؤلف والناشر[1] تقوم بعدة وظائف. تتحقق في المتلقي منها الإغراء والإثارة والإيحاء والوصف والتعيين[2].

مصطلح para texte عرب بعدة مرادفات[3] منها:

المناص، والمناصة، والنص الموازي، والنص المحيط،وملحق النص، المناصصة شبه النص المناصية، النص الفوقي... ويعني كل العناصر الخارجية التي يتشكل منها النص والتي هي بمثابة البوابة الأولى التي يطالعها لقارئ، وكل إشارة فيه

لها وظيفة خاصة تسهم في رواج المؤلف وهي:

Préface: تقديم ، itre :عنوان ، sous titre :عنوان فرعي ، notes : ملاحظة، Dédicace : إهداء ، Epigraphe : استشهاد ، Avertissement : تنبيه تحذير، Poste face : خاتمة، تمهيد، هوامش، حواشي، توقيعات المؤلف،المسودات، المقابلات والاستجوابات ، الشهادات، التعليقات، المراسلات الخاصة، الملتقيات، المطويات الإشهارية....

والمناص يتكون من ثلاثة عناصر، تعطيه حضوره الفعلي إنتاجاً وتلقياً. هي[4]

1- الكتاب نفسه كمادة مكتوبة تشغل حيزاً بمواصفات خاصة منها :

الغلاف، الصورة، العنوان، الإهداء، المقدمة، الاستشهاد، كلمة الناشر ...

2- الكتابات التي تسبق النص، أو ترافقه، ملاحظات، مسودات، مختصرات المؤلف، مذكرات، مراسلات خاصة، الفهارس، الحواشي ...

3- توقيعات بخط المؤلف، أو من غيره.

هذه العناصر هي الأساس في تحديد اختيار الكتاب من القراء، وتؤثر في

1-موقع الموسوعة الحرة ل.فيكي بيديا PARATEXTE L'ENCYCLOPEDIE LIBRE DE WIKIPEDIA

2- جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة .ص 79/ 112 مجلة عالم الفكر.ع.3 . 1997.الكويت

3-الطاهر روابنية:النص الأدبي وشعرية المناصصة:مجلة اللغة والفكر .الجزائر.ص:360.ع12. 1993

4- Yves REUTER. L'ANALYSE DU RECIT..P 110. NATHAN 2003

تأويلاتهم للنص. كما تحدد أفق انتظارهم، بما تحمله من قصد في خدش وخلخلة الخطاطة الجاهزة للتفسيراتهم[1] .

المناص هو العتبة الأولى، التي يلج منها القارئ إلى عالم النص، هو وسيلة قوية في الاتصال، والتواصل والتأثير في المتلقي، وتوجيهه. هذه الخاصية تلزم المبدع، والناشر الإلمام بالعلوم الخاصة بالدعاية، والإغراء لحمل القراء على إبرام عقد قرائي صحيح، نهايته اقتناء المؤلف، وقراءته

أفرد جرار جينيت كتاباً خاصاً بالمناص para texte سماه بالعتبات seuils . تحدث فيه عن علاقة النص بعتباته. لأنها هي التي تمنح حضوراً للنص، كما تضمن مثوله في العالم. ومن ثم استهلاكه، يقول جينيت(إن المناص يتكون من مجموعة شاذة، أو غير متجانسة من الممارسات والخطابات المختلفة، ومن أي نوع، وأي سنن. والتي سأجعلها مؤتلفة تحت هذا المفهوم، باسم وحدة المصالح، أو تقارب الآثار، والتي تبدو لي أكثر أهمية من تنافر مظاهرها)[2]

إن تحديد أي عنصر مناصي ما، يتطلب تحديد موقعه المرتبط بالسؤال (أين؟) وزمن ظهوره، واحتمالاً زمن غيابه (متى؟)، وصيغة وجوده اللغوي وغيرها(كيف؟) وخاصيات محفل تواصله بين المرسل والمرسل إليه (ممن وإلى من؟) والوظائف التي تحرك رسالته : (لأية غاية أو لماذا؟) وواضح أن الأسئلة السالفة تحيل إلى الخصائص الآتية: المكانية –الزمانية–الماهية – التداولية– الوظيفية...

1- PHILLIPPE LANE .LA PERIPHERIE DU TEXTE. P.17 PARIS.1992

2 - G. Genette ,seuils ed du seuil , février 1987 P 7.8

أصناف المناص le para texte

أ-فالمناص بصفته رسالة مادية يحتاج إلى مكان،وهو صنفان اثنان :

الصنف الأول : يكون ملتصقاً بالنص، ومحيطاً بالكتاب من مثل: العنوان، والتمهيد. أو مدرجة ضمن فجواته من مثل: عناوين الفصول والهوامش وبعض الملاحظات. وهو ما يعرف ب"النص المحيط Péri texte "

الصنف الثاني: ويكون خارج النص من مثل :

المقابلات أو الاستجوابات، أو بعض العناصر ذات الخصوصية من مثل المراسلات، والمذكرات الشخصية وغيرها. والمسودات... وهو ما يسمى بالنص الفوقي épi texte "[1]

"إن النص المحيط، والنص الفوقي سيقتسمان بشمولية الحقل الفضائي للمناص. بمعنى آخر، إن "المناص= النص المحيط + النص الفوقي

ب- أما بالنسبة للزمن، فإنه يرتبط بتاريخ ظهور النص. وخاصة طبعته الأولى أو الأصلية. ويمكن أن يتحدد المناص بالوضعيات التالية :

- **أن يظهر قبل ظهور النص Para texte antérieur**
- **أن يتزامن، ظهور مع ظهور النص. فهو المناص الأصلي Para texte Original**
- **أو يكون لاحقاً، يظهر بعد ظهور النص Para texte ultérieure ou tardif.**
- **ويمكن أن يكون إما بعد وفاة الكاتب أو في حياته Posthumes ou authume.**

---

1 - G. Genette ,seuils ed du seuil , février 1987 P 7.8

ج- أما بالنسبة للماهية، فإن المناصات تتشكل في النص بأن تكون إما:

-ذات تجليات نصية، أو على الأقل لفظية من مثل العناوين والتمهيدات والمقابلات، وفي الغالب يكون المناص نفسه نصاً. (فإذا لم يكن هو النص فهو من النص)[1]

- ذات تجليات أيقونية، مثل الصور الرسومات والأشكال،والألوان ...

- ذات تجليات مادية مرتبطة بالإخراج المطبعي، والتي تكون، أحياناً، دالة في تأليف كتاب ما،على نوع الورق، و تقنية الإخراج ...

- ذات تجليات سياقية مرتبطة بحدث معروف من طرف الجمهور، فيؤثر في طريقة التلقي. مثل سن وجنس الكاتب، أو ذات أهمية ضعيفة من مثل انتمائه؛الكاتب؛ إلى أكاديمية ما، أو حصوله على جائزة أدبية، أو ذات أهمية أساسية، مثل حضور سياق مضمر حول النص، يحدد أو يعدل من دلالته وهو أنواع:

سياق ذاتي مؤلفي contexte auctorial

سياق جناسي contexte générique مرتبط بتحديد جنس العمل الأدبي

سياق تاريخي contexte historique مرتبط بالعصر الذي ظهر فيه العمل الأدبي. مما يؤكد، مبدئياً، على أن كل سياق يشكل مناصاً.

د- أما بالنسبة للتداولية Pragmatique، إنها تتحدد من خلال خاصيات محفلها. ووضعية التواصل مثل: طبيعة مرسل المرسلة المناصية، والمرسل إليه، ودرجة سلطة الأول ومسؤوليته، وقوة رسالته التلفظية. ومن بين المناصات المرتبطة بهذا الجانب ما يلي :

1-- ibid P11/12

1- المناص المرتبط بالمؤلف ذي المسؤولية الواضحة

2- المناص المرتبط بالناشر، الذي يقتسم مع المؤلف المسؤولية

3- المناص المرتبط بالجمهور العام. وخاصة العنوان والمقابلة

4- المناص المرتبط بقراء النص: (قراء،نقاد ،أصحاب مكتبات) ويظهر في التمهيد.

5- المناص الخاص، أو الشخصي Privé المتمثل، بشكل خاص، في الرسائل التي يكتبها المؤلف إلى نفسه في شكل مذكرات شخصية أو غيرها.

ويظهر أن هذا الجانب يحدد بقوة العلاقة التواصلية الضمنية المقامة تفاعليا بين العناصر المناصية والمتلقي.

<u>وظيفة المناص:</u>

إن سؤال الذي يطرح في البحث عن الوظائف (لماذا؟)، التي تحرك الرسالة على اعتبار أن المناص، بمختلف أشكاله، هو خطاب تابع في خدمة النص، الذي يمنحه حقيقة وجوده،(إن الوضعية المكانية، والزمنية الجوهرية، والتداولية للعنصر المناصي، ترتبط باختيار حر، يجري على شبكة عامة، وثابتة من الاحتمالات التناوبية. حيث يتم تبني واحدة، وينفى الباقي)[1] من هنا يكون تحديد الوضعية الوظيفية للعنصر المناصي غير خاضعة لهذا الاختيار المقيد، وإنما تكون خاضعةً لاختيارات غير مقيدة.

وخلاصة القول، إن الحقل التناصي، أعطى للقارئ مساحات، يشتغل بها لتحليل النصوص. لم يعرها النقد اهتماماً من قبل ، كما مكنه من آليات التحليل النصي ، للغوص في أعماق النصوص ، وكشف جمالياتها . فظهرت

1- ibid P P 16-17

مصطلحات جديدة، حددت مجالات القراءة، بدءاً بما يحيط بالنص، ونهايـــة بمشكلاته الداخلية. فبدت قراءات جديدة حول التـــداخل النصـــي، وأشـــكاله وأنواعه، ومعمارية النص، أنواع وأجناس. والمناصية (المحيط ، والفوقي)

الدراسة المناصية التي هي عتبة النص، تخضع لمعايير، ومفـــاهيم خاصة. تأخذ أبعاداً، وتأويلات وفق العنصر المدروس:

دراسة صورة الغلاف، تختلف عن دراسة العنوان

تحليل الإهداء، يختلف عن تحليل كلمة الناشر..

كل مقوم من مقومات المناص، هو خطاب يحمل قصداً، ويروم التـــأثير فـــي المتلقي. مما يجعل القراءة حقل معرفي خصب ومغر .

فالظاهرة التناصية بنية لغوية ذات دلالات، تتجلى في أشكال تنتمي إلى حقول معرفية، يمتصها النص الأدبي، وفق رؤية المبدع، ومن خلالها يتم التواصل و بها يدرك القارئ النص في أبعاده المعرفية والجمالية .

أدبية التناصية

التناصية وسيلة تبليغ، هي تجربة استعمال الدلالة الماضية المنتهية وتحويلها إلى إوالية دلالية، تتموضع في نسيج النص الإبداعي. يتجاذبها قصد الباث، وقواعد الجنس الأدبي، وإدراك المتلقي...وهذا لا يعني توظيف معارف سابقة فقط، لإثارة القارئ، وإمتاعه، بقدر ما يعني خلق مستمر للمعنى. هذا المعنى الذي يعاد بناؤه من طرف المتلقي. لأن النص الإبداعي (الفني) هو النص الذي يتلقى، ويدرك، ويفهم بطريقة، تختلف عن تلك التي أرادها الكاتب بوعي[1]

التناص حضور أدبي، لنص ما في نص آخر. بدعوة جلية واضحة أو عبر التداعي الحر، وتوارد الخواطر والأفكار. ويدمج بين قوسين في النص أو بدونها. والقبض على الآلية التناصية، يجعلنا :

نتفهم عملية الكتابة، وقراءة النصوص الأدبية في تشكلها، وتعاملها مع الموروث الثقافي، إنتاجاً وتلقياً.

وندرك أنها آلية سيرورة التواصل بين أفراد الجماعات البشرية في تفاعلها الأدبي، وترابطها العضوي مع مقومات ثقافتها (العلمية، الفنية و الجمالية) .

ونتعرف على أن التفاعل التناصي إوالية ، تبين تطورات مختلف الأجناس الأدبية في رحلتها عبر العهود على المستوى السردي (الاستدلالي الموضوعاتي والفني).

التناص أداة إجرائية، ومجس تقاس به قابلية النفاذ التطوري، الذي يرفد الدارس في الكشف عن التحولات، والتغييرات المعرفية، والفنية التي يفرزها هذا التفاعل في مختلف النصوص السردية .

1- تأليف جماعي : الأدب والأنواع الأدبية : تعريب طاهر حجار .ط : 1 . 1985

التناصية ممارسة علمية، وليدة علم النص. تهتم بدراسة التفاعل النصي الأدبي، وتكشف مدى الترابط العضوي، بين مقومات الفعل الأدبي وتضمن التواصل بين الأجيال والثقافات...

هي نظرية جديدة في علم النص، لها شكلها العلمي، وطابعه المعرفي وتقنياتها المنهجية. التي تعطي الدارس الوسائل الإجرائية الآلية، والمنهجية التي لها قدرة هائلة على التحليل النصي...

التناص كملفوظ منجز، في مفصل سردي، (مناجاة، حوار، وصف سرد) عند تعاملنا معه، نكون في قلب المعادلة التناصية، وفي بؤرة التفاعل والتداخل النصي في جميع المستويات المعرفية الفنية والجمالية .

ومحاولة دارسة هذا الملفوظ، تلزم الدارس (المتلقي) الوقوف على مقومات الفعل الأدبي؛ في تفاعله التناصي؛ من بداية الالتفات إلى المخزون المعرفي وتتبع مراحل نسجه في النص الإبداعي، عبر تقنيات الإحلال، والإزاحة والترسيب. وما قد يرافقها من تمفصلات بنائية، وسيميولوجية. تسهم في تشكيل الملفوظ؛ أي دعوة النص الغائب؛ عبر تقنية المساءلة في بناء فضاء النص الجديد، وفق نسق معرفي فني، وتلقي جمالي خاص في بنية لغوية، وسياقات سوسيوثقافية واضحة المعالم..

هذا الزعم يدعو الدارس إلى التسلح بثقافة واسعة. تمكنه من التجاوب الوجداني والمعرفي، ليفك شفرات التفاعلات التناصية الموظفة في معمار النص الروائي، واكتشاف أبعاد الحادثة التناصية، كما حددتها التقنية الإبداعية في جنسها الأدبي. وكلما جسد التفاعل النصي بعده السميولوجي

في إبراز التبلور التناصي، الذي يربط الأصل بامتداداته الدلالية، والتركيبية في نسقها السيميوزي ،فإنه يحقق وظيفته المعرفية، والجمالية في ترهين حالة التجاوب الوجداني بين الأثر الأدبي والمتلقي، وضمان استمرارية حضور تأثيره في البنية السوسيوثقافية للغة النص. وفي المتلقين الذين سيمارس عليهم النص الأدبي تأثيره الفني، بما يحتويه من بنيات أدبية تضمن استمرارية هذا الأسر، عبر العهود الثقافية المتعاقبة

شعرية التناصية

الظاهرة التناصية قراءة ثانية للمخزون الثقافي (المعرفي، الفني والجمالي)، حين تدعو الضرورة إلى استحضاره. إما عن طريق التداعي الحر للأفكار، وتوارد الخواطر. أو عن طريق الانتقاء الواعي، والتأمل والفرز المنهجي ...

وعملية الالتفات إلى المخزون المعرفي، ومحاولة استحضاره، واستثماره في صورة ما في النص الروائي، تدعو الباحث إلى الوقوف على الهوية التناصية في تجلياتها النصية :

1- بإظهار أثرها في بنية تضاريس شبكات النص الفنية، وفي إنتاج وإعادة إنتاج الدلالة في وقعها الجمالي لدى المتلقي. هذا الذي يفترض فيه المعرفة لهذا المخزون ، الذي يسهل عملية التواصل ، ويمكنه من الإدراك ، و التعرف والفهم والتفسير والتأويل ...

2- وإبراز علاقة النص الوافد؛ بما يحتويه من حمولة تناصية معرفية تركيبية (فنية،عقدية)، اكتسبها في حقله المعرفي الأول؛ في تفاعلها مع

النص الجديد طور التشكل، وما قد يعتوره من خلخلة في بنيتـــه التركيبيـــة، والدلالية، والسميولوجية في المفصل السردي المحدد، الذي يتموقع فيه على صدر النص الروائي، أو في بنيته الكلية ...

3- وأن يراعي مدى التماسك، والانسجام بين مقومات العمل الفني، وأبعاد النص الوافد المعجمية والإيحائية والثقافية (السميائية) في الموقـــع الجديد .

من هذا التحديد يعالج البحث الظاهرة التناصية في بعديها :

الخارجي الذي بتكون مما حول النص، (النص الموازي)، والـــداخلي الـــذي يجسد لحمة النص، وما يرافقه من تفاعلات تركيبية، ودلالية تحـــت غطـــاء التوجه السميولوجي التداولي من ثلاثة وجوه يتطلبها البحث هي :

1- علاقة النص بالمرسل

2- علاقة النص بالمتلقي

3- علاقة النص بالنص ذاته (المرجع)

1- علاقة النص بالمرسل (المنشئ):

المبدع الفنان 'الأديب' يقنع ويمتع القارئ ، مهما كان الصوت المهيمن فـــي النص السردي، ويشده إلى تتبع الأحداث والوقائع في الرواية...

فالإقناع: هو ثمرة معرفة المبدع العميقة بالعلاقات الاجتماعيـــة، ودواعـــي الأحداث في الحياة الطبيعية. والفهم الجيـــد للمعطيـــات الفكريـــة (الفلســـفية والعقدية والسياسية والفنية). التي توجه الأحداث في الواقع ، بربط الأسباب بالمسببات ...

والإمتاع: يكون بأسر القارئ؛ بالدهشة التي يثيرها الفعل الروائي؛ بعجائبية الإحداث المعللة فنياً وفكرياً؛ عبر منطق تقنية السببية، الذي يراوح ويمزج بين الأصوات المتنافرة في انسيابية حدثية (الصوت المهيمن، الخافت، المهاجم و المسالم، والمراوغ...). وعلاقة النص الوافد بالمنشئ، تظهر بجلاء في عملية الانتقاء وتقنية التوظيف ...

النص الوافد يكشف ملامح شخصية الناص وطريقة تفكيره، وموقفه من الحقل الدلالي، الذي يجسده النص في جميع أبعاده (المعرفية الفنية والجمالية). كما يعرفنا بمصادر مخزونه الثقافي. ويشي بجزء، أو بكل من النسق الأيديولوجي الذي يشكل رؤيته للواقع والوقائع المتخيلة ..

كما يمكنه من بناء عالمه الروائي بطريقة غير مباشرة، ويدفع القارئ إلى المشاركة في كشف هذا البناء، ويحرضه على أن يكون منتجاً آخر للنص، وليس متلقياً سلبياً.

المبدع يكتب دائماً تحت تأثير وقع قسوة الحياة ، وتناقضاتها، للتنفيس عن الذات المأزومة. حيث يلجأ إلى تيمات نصانية جاهزة البناء، لها مفعولها السحري في المتلقي من مخزونه المعرفي، ليهندس نصه الإبداعي متخذاً مقومات الجنس الأدبي أقنعة يتوارى خلفها، لتمرير رسالة ما، يتحاشى بها مواجهة الواقع ومآسيه. وبهذا يجسد مواقفه من الحياة، ورؤيته الفنية، وأثره الجمالي، ويحقق توازناً نفسياً[1]

التدفق التناصي، للموروث الثقافي على صفحات النص الروائي، يكون محولاً، وموجهاً من طرف الأفكار المتحكمة في عملية الاستحضار

1-حسام الخطيب /رمضان محمد : آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية :ص21

هذه، وهو حقيقة سيكولوجية، واضحة المعالم في عقل الباث. تتصرف فيه وفق النسق النفسي، والفكري. و تمزجه بالرغبة، والتمني والخيال. وتدمغ النص الإبداعي بطابعها الخاص ..

العلاقة قد تكون علاقة تفاعلية ايجابية المنحى، في الانتقاء والتوظيف حيث يظهر بجلاء موقف المرسل في تعامله مع الظاهرة. وهنا ينشغل الناص بمضمون النص الغائب، إما بالرفض، أو القبول فتكون العلاقة عرضية،إما للاستشهاد لدعم رأي، أو تأكيده والانتصار له، أو نفيه وتسفيهه.

وقد تكون العلاقة تصادمية سالبة، تدعو المتلقي إلى إعمال الفكر للوقوف على التشويش، والخرق الذي اعترى التفاعل النصي في بنيته التركيبة أو الدلالية في هذا المفصل السردي من النص الروائي .

هذا الموقف الفكري الفني، يظهر براعة الناص. وقدرته الفنية. التي تمكنه من تجاوز معيارية الفن الروائي؛ من قواعد، وقيود الكتابة الإبداعية، وبذا يتغلب على تقنيات التوظيف. ويتمكن من بث مقاصده، التي تنفلت على صفحات النص الروائي، وتسري إلى المتلقي عبر التجاوب الوجداني السلس الذي يحدثه التفاعل التناصي ، وتبادل الدلالة ، ومن هنا تنشأ الأبعاد الأدبية للظاهرة التناصية.

المرسل/النص ←	الانتقاء	التوظيف	القصد
الحالة الأولى:	+	+	انتصار، دعوة، دعاية...
الحالة الثانية :	−	−	هجوم ، هدم ، ذم
الحالة الثالثة :	+	−	توظيف شاعري
الحالة الرابعة:	−	+	يحقق الأدبية الفنية

والجمالية في بنية النص ويجسد مواقف المتلقي ومقصديه البـــاث فـــي فـــك شفرات النص بعد إدراك الانزياح ، والتغييـــرات التـــي اعتـــرت التوظيـــف التناصي .

الحالة الأولى والثانية (العلاقة الايجابية والعلاقة السلبية):

التوظيف والانتقاء ايجابيان العلاقة الايجابية، لأن النص مكن المرسل مـــن تحقيق أهدافه من هذا التوظيف. فهو هنا يجسد أفكـــاره بكـــل وضـــوح دون مواربة، ولا قناع. هنا يمثل دور المرشد، الذي يحاول إقنـــاع القـــارئ لمـــا يقدمه له من أفكار، لا دور الفنان المبدع .....

الحالة الثالثة والربعة(العلاقة السلبية العلاقة الشاعرية):

التوظيف والانتقاء لا يسعف الناص في تحقيق أهدافه، وهذا ما يحقق بدايـــة الانحراف في التوظيف الفني، ذي الوقع الجمالي المميز. حيث يلحق التغييـــر مكونات النص الوافد التركيبية، والدلالية. و يهيمن على التفاعل النصي طابع الغرابة و عنصر المفاجأة[1] ، وتحتفظ الكلمة بقدرتها على إثارتنا[2] ، ويغيـــب صوت المبدع، وتطفو أصوات أخرى...

هذه الخاصية تفرز الانسجام، والتماسك النصي، وتؤثر في بنية النص الكلية، تعمل على شد المتلقي إلى تتبع أحداث النص، ووقائعه بكل وجدانه، الذي من خلاله تتحقق المتعة الأدبية والوقع الجمالي ....

التناصية تقنية ووسيلة إبداع. تمكن الناص من قول أكثر ما يمكن بأقـــل مـــا يمكن[3] وتبعده من هاجس المباشرة التعبيرية، وتجعله يلتـــف علـــى تفكيـــر القارئ لمتابعة الأحداث، والوقائع مستثمراً مخزونه المعرفي، الـــذي يثيـــره

1- محمد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي .. ص 57 فاس ط 1 / 2003

2-صلاح فضل : علم الأسلوب . الجزء:2 .ط.1..2007. . ص:639

3- نضل الصالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية ص 205

التفاعل النصي في محاولة تفسير أبعاد هـذا التوظيـف الفنـي والجمـالي والأيديولوجي. وتحول الكلام من حدوده العادية إلى جماليات لغوية فتتحقـق أدبيته[1] ...

الجري وراء المتفاعلات النصية، والإكثار منها، لتمرير خطابات مـا لشحن الفضاء الروائي بها، يجعله ينسى الواقع.(ويلغي دور المتلقي، ويصبح هو الباث والمتلقي)[2] . وينقطع التواصل التناصي، ويصبح النص الروائـي فاقدَ الأهلية الفنية، والجمالية التي تفعل التواصل، والتأثير في المتلقي، عبـر التجاوب الوجداني الناتج عن الآلية التناصية المهشمة في الـنص. فيخفـق الناص في تحقيق مسعاه، وهو لا يدرك خطيئته .

2- علاقة النص الوافد بالمتلقي :

علاقة النص بالمتلقي، تظهر أثناء عملية القراءة، في مرحلة عمليـة الإدراك والتعرف، ومحاولة التفسير، والتأويل. فإذا كـان الانتقـاء؛ وتقنيـة التوظيف في النص الأدبي الوافد للموروث؛ يكشف ملامح شخصـية النـاص وطريقة تفكيره - وموقفه من الحقل الدلالي، الذي يجسده هـذا الـنص، أو ذاك- ، فإن المتلقي يمر بنفس الطريق، الذي شكل من خلاله النـاص نصـه ولكن بطريقة معكوسة. لأن المتلقي ليس كياناً هامداً .

إن إدراك النص، ومحاولة تفسيره، وتأويله، وربطه بسياقه. يجعل المتلقـي ينطلق من الذاكرة المشحونة، بما هو جاهز لديها من تصنيفات، ومخططـات تفسير، وسيناريوهات... وفق تخيل خاص خاضع لنوع ثقافة المتلقي، الـذي هو أساس إنتاج الدلالة في العمل الفني[3] .

1-خليل الموسى .وإبراهيم كابد : معجم النقد الأدبي ..ط.2000.دمشق.ص:11

2-فيصل دراج : الواقع والمثال : ص221

3-حسام الخطيب /رمضان محمد : آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية :ص82/81

تكون العلاقة الناشئة، بين النص والمتلقي، علاقة تفاعليـــة توافقيـــة بقبول الحمولة المعرفية للنص، فيذعن القارئ للمضمون المعـــروض عليـــه وينساق مستسلماً وراء أحابيل الباث الفنية، دون دفاع .

وقد تكون العلاقة تصادمية، ناشئة مـــن نفـــور القـــارئ، ورفضـــه للمضامين المعروضة عليه في طابعها الفني والمعرفي. حيث ينشأ حوار بين المتلقي، والنص. نابع من تصادم الأفكار. والرؤى الفنية. هذا ما يحقق أدبية التفاعل النصي ويميز النص الأدبي[1].

العمل الإبداعي، يحقق وجوده من خلال تقبله من طرف المتلقي، لأن القارئ هو الذي يبعث الروح فيه، ويضمن له وجوده الفعلي، وتأثيره بما يحتويـــه من حمولة فنية جمالية بكل أبعادها المعرفية والعقدية .

من خلال العلاقتين، يتعرف القارئ على محتويات النص العلمية والفنية، بما يقدمه من مشاهد وأحداث، فيعيش المتلقي حالة من التجاوب الوجداني، تثير فيه انفعالات خاصة بكـــل موقـــف، (الشـــفقة والرحمـــة،الخوف أو الرهبـــة الاشمئزاز أو الضحك...). وينتج عن هذا الوضـــع تأثير نفســـي، ودهشـــــة انفعاليـــة. يعقبها تفسير، وتأويل تصاحبه خبرة جمالية[2] إذ يخبـــر المتلقـــي العمل الفني، و يحدث تغيير في الميول والمواقف. لأن النص كما يقول أيسر ولفنجانك :(يقرر إلى حد كبير استجابة القارئ) ...

هذا الوقع الجمالي (أدبية التواصل)* المتحققة في المتلقي مـــن خلال الأبعاد التناصية. تجعله يعيد بناء النص على نحو خلاق، فيصبح النص يتكلم، وينطق بمدلولات تحت وقع الخبرة الجمالية، التي تمكنه مـــن تـــذوق

1- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة .طبعة الدار البيضاء . ص: 32

2-حميد سمير : النص وتفاعل المتلقي .17

*- أصل التواصل التفاهم بين المتخاطبين، ولا يتم هذا إلا من خلال المعرفة السابقة التي يمتلكها المتكلمون . وبدون هذه المعرفة المشتركة والملقنة لا يحدث تفاهم ولا تواصل ... وهذا ما تحققه التناصية

العمل الفني والتفاعل معه[1]...مع وجود المسافة الوجدانية، التي تفصل بين القارئ، والعمل الفني. وتجعله يميز بين الحقيقي والوهمي في النص[2]

3- علاقة النص الوافد بالنص (أيقون، مؤشر، إشارة)

1 – التناصية :

التفاعل النصي مشحون بحمولة رمزية، تضيء النص، وتمزج بين المتناقضات. وتعمل على تكثيف الدلالة، واستمرارية التواصل،وتبادل التأثير التي تحقق أدبية التناصية؛ كما تكشف للقارئ المتمرس، الباث والمتلقي الضمني الذي يوجه له رسالته .

وأهم ما يفرزه، عدم التوقع والغرابة النصية، التي تولد التضاد والغرابة عنصر المفاجأة[3] ETRANGETE، التي تولد اللامنتظر من خلال المنتظر[4]

المفاجأة والغرابة تتجسد طبقات النص من فاعليتها الأدبية؛ التي لها مفعولها السحري؛ في شد المتلقي والتأثير فيه. وبلورة العمل الإبداعي في طابعه الفني ، ووقعه الجمالي. كما تسهم في تكسير رتابة الجمل المتعاقبة وتستفز القارئ، بسبب التوتر الذي يحسه ويستبينه، ويستجيب له بعد عملية الإدراك والتعرف الفهم والتفسير والتأويل...

2- الانزياح التناصي: محور اهتمام الدارس؛

إن البحث في التناصية، ومبدأ الأدبية الذي يتحقق من خلال الانحراف، والخرق(للقاعدة والمألوف)، ناتج عن الانتقاء، وتقنية الاستعمال للملفوظ الأدبي السابق في نسج النصوص الإبداعية. يؤكد التفاعل التناصي المنجز من خلال التقنية الأدبية المنبثقة عن مبدأ الخرق، والانزياح الذي يولد دلالة جديدة. وموقف خاص في النص. ولدى المتلقي. (فإدراج الكلمة في بنية

1- حسام الخطيب /رمضان محمد : آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية : ص: 89

2- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . ص: 51

3- محمد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي .. ص 57 فاس ط 1 /2003

4- Jakobson :Essais de linguistique générale p : 228

مركبة متعددة المستويات، يضفي عليها قيمة دلالية)[1] . وهذا خاضع لعملية الإدراك، ومبدأ تفكيك دلالة النص الوافد في بعديه السيميائي والأيديولوجي الذي يتغير وفق النسق الثقافي للمتلقي، وشفرة النص. وهذا ما يعقد عملية الإدراك والتفسير والتأويل

التناصية = الخرق للقاعدة، والانحراف عن والمألوف = الأدبية

فالانحراف يتمظهر في مدى ابتعاد الملفوظ الجديد؛ النص الوافد؛ عن الأصل والخرق هو عملية هدم لبنية النص الوافد، والانزياح هو كسر للبنية الأصلية في بعديها التركيبي، والدلالي الذي يفتح المجال واسعاً للتفسير السيميائي

الملفوظ الأصل ---- تغييرات البنية ---- الملفوظ الامتداد

لفظ ----------لفظ مؤسلب

جملة---------- جملة مؤسلبة (النص الامتداد)

تركيب ---------- عبارة مؤسلبة

القاعدة ---------- الانحراف.الانزياح .الانتهاك.

الأدبية تتحقق في المتلقي من خلال أثر الوقع التناصي المنبجس من عنصر المفاجأة ، والمباغتة التي تحدث رجة وتشويشاً في البنية التركيبية والدلالية للنص المركزي، وعند تلقيه. هذا النص الذي يمتلكه القارئ وفق نسق معرفي خاص. واستعمله الباث في وضع مخالف لما عنده. من هذه البؤرة ينتج التصادم، والتجاذب في تعريف وتفسير وتأويل البنية الجديدة المؤسلبة...

كل ابتعاد عن المألوف المتعارف عليه (القاعدة)، يدفع القارئ إلى

1-صلاح فضل : علم الأسلوب والنظرية البنائية.ج.2. .ص:530

الوقوف على مدى الاختلاف بين النص الأصل، والنص الامتداد (النص1/النص 2)، لفك شفرة هذا التوظيف. ومن هذه التداخل تنشأ العلاقة الحوارية بين مشكلات الفعل الإبداعي؛ (الباث، النص، المتلقي) في مكاشفة عناصر التفاعل التناصي، وإبراز مقوماته الفنية والجمالية والعقدية ...

وأدبية التفاعل النصي تطفو على بؤرة شعور المتلقي من خلال شعرية لغة الملفوظ، ودرجة تأثيره وتقبله، فالقارئ[1] هو الذي يبرز النص للوجود ويعطيه حضوره الفعلي. وفيه تتحقق شعرية القراءة[2]

3- النص الأصل والامتداد :(علاقة النص الوافد بجذوره):

العلاقة الأولى :(العلاقة الايقونية)

تكون علاقة مماثلة، وتوافق وانسجام بين الأصل، والامتداد. وفي هذا التقنية تكون للنص الوافد علاقة أيقونية، بحقله الدلالي من حيث البنية التركيبة، والمعجمية. ويغلب عليها طابع المماثلة، والتشابه في إشارتها إلى موضوعها[3] الماثل في بنية النص.

نلمس هذا التماثل الوظيفي للتناصية الأيقونية في النصوص، التي لها حضورها المميز في ثقافة النص الروائي، وفي البنية السوسيو ثقافية للمجتمع الذي ينج، ويستهلك هذه الأعمال الأدبية بكل أصنافها السردية ...

فهي بمثابة بنية فنية مستقلة، تتحاور مع مشكلات الكون الروائي، وتعمل على ضمان التواصل والتفاعل، وتبادل التأثير، وتجاوز التداخل الحرفي إلى التداخل الاستدلالي في بناء صيرورة التواصل الفعال بين الموروث الثقافي وطابعه التناصي. فلها خصوصياتها وحضورها المميز. ويتمظهر في أصناف مختلفة(تكرار، استشهاد، اقتباس، تضمين ، سرقة ...)

1- محمد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي .. ص:58/57

2- ينظر عبد الله إبراهيم : السردية العربية .ص 34

3-خليل الموسى .وإبراهيم كابد : معجم النقد الأدبي .ص:24

وينتج عن هذا الوضع الانسجام الكامل الحرفي والمعنوي، مما يجعل التواصل مستمراً بين الباث والمتلقي. عبر آلية التفسير الجاهزة لديه. ويسود هذا النمط من التعبير في النصوص السردية، لتقوية المعنى وكسب التأثير المستمر في المتلقي من خلال الفعل الجماعي،

هذه الظاهرة متفشية في الملفوظات الشعبية، والتداول السياسي والأيديولوجي والعقائدي لتمرير الأفكار، أو الدفاع عن صلاحياتها، ومدى فاعليتها في الحياة العامة

العلاقة الثانية (العلاقة الإشارية)

علاقة مخالفة و تعارض وتضاد ،و تحول في بنية الملفوظات التناصية ، في التركيب ، والدلالية عبر تقنية الإحلال ، الإزاحة والترسيب (امتصاص، خرق ، انحراف)

صورة النص الجديد يسودها التوتر والاضطراب في البنية الخطية، والدلالية والتفاعل النصي يتجلى في عنصر المخالفة، والتضاد على المستوى التناصي التركيبي والدلالي ، لأن كل تغيير في المبنى، يؤدي إلى تغيير في المعنى وفي هذا الموقع ينشأ استعمال جديد للنص الأصل، يؤدي إلى تفسيرات قد تتباين بين الباث والمتلقي، في كيفية تأويل الملفوظ الإشارة .

العلاقة الثالثة (العلاقة الرمز)

علاقة محاورة ومفارقة، تعارض وتوافق على مستوى بنية النص (التركيبية والدلالة)، حيث يزول التناقض الظاهر، وتنبجس من لغة المفارقة لغة شاعرة[1]

---

1 سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . ص: 162

تموقع النص الجديد، فيحمل في طياته توتراً، واضطراباً على مستوى منطق الفكر ،حيث تنبجس الدلالة الساخرة بعد التأمل في بنية الملفوظ في صورته الجديدة، وتكون علاقة النص بأصله علاقة مفارقة، تعارض وتوافق على مستوى بنية النص (التركيبية والدلالية). أو تكون علاقة محاورة، تبلور دلالة جديدة ، يفرزها الاستعمال في بنية النص على المستوى التركيبي والمستوى التناصي الإبداعي. وتحرز الكلمة قدرتها على الإثارة[1]

في هذا المستوى التقني في التعامل مع الظاهرة، تتحقق أدبية التواصل التناصي، التي تحتل مساحة في النص الفني. وتربط الباث بالمتلقي في فهم شفرات النص، وفق منطق حدوث الأشياء المعروضة عليه. فيعبر جسر التفسير والتأويل من دلالة التعيين إلى دلالة الإيحاء المجازي السيميائي

و في جميع الاستعمالات، يتحول الملفوظ الأصل، من خطاب عادي إلى ممارسة إبداعية، فنية وجمالية، سواء تجلت في تقنية المماثلة،والتشابه أو المخالفة أو المفارقة... في عملية التكرار والامتصاص والمحاورة ، التي يلتفت من خلالها المبدع إلى مخزونه الثقافي ويحاول استدعاءه لمهمة ما. فإن النص الحال يتلبس بوظائف متداخلة، تشكلن بنيته في الهيئة التي يتموضع بها في الكون الأدبي. ويحمل في طياته مواقفه الانفعالية، وتهويماته الفنية المبطنة بالوظائف المرجعية والتعبيرية، والأدبية الماوراء لغوية، والتأثيرية المتجلية في بنية النص الحال، و مفاصل السرد الروائي. فتهندس تضاريسه، وتعطيه أبعاده الإبداعية. وهنا مكمن التفاعل النصي في أدبيته بكل زخمها المعرفي الفني والجمالي ...

1-صلاح فضل : علم الأسلوب والنظرية البنائية.ج.2. .ص:639

4-التناصية والمعيار :

يقصد من مصطلح المعيار في هذا البحث، البنية الأصلية للمتفاعل النصي، التي تعتبر الدرجة الصفر في التوظيف النصي، وهي مؤشر قياسي نبرهن من خلاله على حجم الانحراف، والخرق في بنية النص في حقله المرجعي (التركيب والدلالة). هي آلية تمكن الدارس من التعرف على مدى حجم الانزياح، والخرق والهدم، الذي نشأ من الممارسة التناصية في البنية الأصلية للنص الوافد.

وفي هذا البحث، نعتمد توصيف الإنتاج الفني، الذي حدده رومان جاكبسون واعتبره أساس الوظيفة الأدبية(الشعرية) في الممارسة الإبداعية ، التي تسقط مبدأ التوازي لمحور الاختيار (المحور الأفقي) على محور التأليف (المحور الاستبدالي)[1]

هذه الخاصية تعمل على تماسك بنية النص، وتطبع لغته بالحمولة الأدبية الشعرية، وتضمن التواصل، والتأثير. وهما :

1- المحور القياسي الأفقي (الاختيار)

2- المحور الاستبدالي العمودي (التأليف)

1- المحور القياسي الأفقي: محور الاختيار

يظهر التفاعل النصي في مشكلات النص التركيبية أي في البنية اللغوية المنجزة؛ أي الملفوظ الأصل؛ ويتم التفاعل التناصي الناشئ هنا إما بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الزيادة...

فالمبدع يتصرف في العلاقات العضوية التي تشكل المظهر المنجز للملفوظ وفق مقاصده الفكرية، وتقنيته الفنية الخاصة بالجنس الأدبي ...

---

1 Jakobson :Essais de linguistique générale .p :220

2-المحور الاستبدالي :

محور التأليف، في هذا المحور، يتجلى الانحراف في إمكانيات الاختيار بين مكونات الملفوظ. والانتقاء يظهر مدى التفاعل الناتج بين المرسل، والنص الأصل، والنص في ثوبه الجديد. أي بين الملفوظ المنجز والملفوظ في طور الانجاز .

وكلما تحققت عملية الخرق، والانحراف في المعنى أو المبنى (المعجم أو التركيب)، تجسدت أدبية التناصية. هذا ما يؤكده جان كوهين في تنظيرا ته عن الوظيفة الأدبية (الشعرية)[1]. التي تسقط مبدأ التوازي لمحور التركيب على محور الاختيار...

الانتقاء والتوظيف يكونان خاضعين لمبدأ الانفعال التأثري، الذي يشكل الخرق المنشئ للأدبية (الشعرية)، من خلال فعل الانزياح الحادث في بنية النص من طرف المرسل. وتفكيك شفراته من قبل المتلقي ، عبر فعل التداعي التلقائي الحر بين الإحساسات المختلفة (الحس المتزامن/تراسل الحواس)[2]

الوظيفة الأدبية (الشعرية)، هي العنصر المهيمن، الذي يحدد، ويحول بنيات العناصر الأخرى. وهي الضامن لتلاحمها، وانسجامها في التعامل التناصي. فأدبية النص، تكمن في هيمنة هذه الوظيفة، التي تنطلق من الآلية التناصية، التي تعتبر النص الأصل هو الدرجة الصفر، والمعيار الفاصل في التوظيف الفني. الذي تحدد درجة الانحراف؛والخرق الذي يشكل التفاعل الأدبي، ويعمل على تحويل التركيب، والدلالة في الأصل إلى المسار الفني

1-جان كوهين : بنية اللغة الشعرية : ص: 19

2-جاك فونتاني : سيمياء المرئي : تعريب : علي أسعد ..ص 198

الذي يغمر المفصل اللغوي في الرسالة الأدبية بالضبابية والالتباس. هذا الذي يؤدي إلى تعدد المعنى، ويصبغ عليه هالة من الغموض الفني، والوقع الجمالي. و يحقق لهذه التقنية اللغوية أدبية التفاعل التناصي في هندسة النص، وتشكيل المعنى، ودفع المتلقي إلى التسليم بالرسالة الأدبية، بكل ما تزخر به من حمولة فكرية وفنية .

فالنص الأصل يمثل المعنى المعجمي (دلالة التعيين)، و يمثل التفاعل النصي دلالة الإيحائية في بعديها المجازي السميولوجي.

إن درجة ثقافة المتلقي هي المقياس الذي يفسر، ويؤول، ويقف على أبعاد النص الوافد. ويكشف بنيته التركيبة، والدلالية في الأصل والامتداد، وتحقق فيه الظاهرة التناصية كل مقوماتها، وتمكنه من العبور من دلالة التعيين إلى دلالة الإيحاء.

فالأولى تظهر الإجابة المعرفية، والثانية الإجابة النفسية. وهذا يستلزم أن كل خطاب له امتداده من قريب، أو من بعيد، فهو يشير إلى خطاب آخر سابق ومن ثمة، فلن تكون دلالة الإيحاء إلا تناصاً.

هذا الوضع يؤكد انفتاح النص على الخارج[1] . ويجعل الظاهرة التناصية مجساً تقرأ به النصوص، تربط الحاضر بالماضي، ويتم بها التواصل...

وإذا انقطع التواصل، ولم يدرك المتلقي التفاعل التناصي في المقطع السردي الذي هو امتداد للأصل، انقطع التفاعل الذي يحققه التناص. وأصبح القارئ يقرأ، وعينه على هذا النص معتبراً إياه الأصل، في هذا الموقف نقول أن الآلية التناصية، لم يدركها المتلقي على الرغم من تواجدها الكثيف في النص

1- محمد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي : ص .82

لأن أفقه ضيق، حيث يكتفي بالنص، ولا يدرك تناصياته، مما يقلل من هيمنة المرجع وسياقه، وحمولاته الفكرية والفنية في هذا الخطاب أو ذاك الذي يحمل المتلقي على إنتاج الدلالة . فتغيب عنه المتعة الفنية، والبعد المعرفي مهندس التواصل، الذي يدفعه إلى محاورة المكتوب، والتفاعل معه دون الاستسلام إلى مضامينه ، وتتلاشى القراءة المشاركة المتعددة المفتوحة الآفاق، ويبقى أسير القراءة الأحادية...

رحلة النص المفترضة

---

1 -النص والأصل	2-النص والرواية	3-النص والمتلقي

مكتوب ---- قراءة2- -- مكتوب-- - قراءة3--- مقروء قد يكتب------

---

المخزون المعرفي----المبدع (التناصية الأولى)----المتلقي(التناصية الثانية)

5-المرجع والآلية التناصية

إن تشخيص الظاهرة التناصية؛ وإبراز تأثيراتها النصية في النشأة والتلقي واكتشاف آلياتها الفنية، والجمالية انطلاقاً من مبدأ، أن لا أحد يكتب بعفوية لأن (الكتابة تتضمن حداً أدنى من الجهد والإعداد)[1] ، الذي ينطوي على قصد التأثير في المتلقين؛ وهذا ما يؤكده هومبتي دوميتي H.Dumpty في قوله : (عندما استخدم كلمة ما،فإنها تعني ما أريد لها أن تعني، ليس أكثر،ولا أقل)[2]

1-جان كوهين : بنية اللغة الشعرية : ص: 22

2- مؤلف جماعي:النص والتناصية.تعريب.محمد خير الباقعي.ط.2/2004 مركز الإنماء الحضري ص:76

وهذا يلزمنا وضع مقياس علمي عملي منهجي في تعاملنا مع لغة النص المكتوبة. نتبين من خلاله درجات التفاعل النصي، بين الحقول التناصية المتداخلة في الفضاء الروائي؛ في مقطع سردي بالتحديد. فيسهل التقنين وتكون الاستنتاجات واضحة.. .

نمثل الحادثة التناصية بخط مستقيم، له قطبان. يشمل القطب الأول النص الأصل، الذي نتفق على أنه يمثل الدرجة الصفر للكتابة، بتعبير بارث لأنه هو مؤشر التغييرات الحادثة في التفاعل النصي، والقطب الثاني النص الأدبي، الذي يحقق أدبية التفاعل النصي، بما يحدثه من انحراف، وكسر وخرق وتشويه، وتشويش لبنية النص الأصل الذي يصل فيه الانزياح إلى أبعد حدود.

6-المستويات التناصية

1- العلاقات التناصية

1-التوظيف الأيقوني ـــــ 2- التوظيف الإشاري ـــــ 3 - التوظيف الرمزي

الاجترار، التكرار----------الامتصاص ---------- الحوار

الاقتباس، الاستشهاد	**التحويل، الإحلال**	**الحوارية، التعدد الصوتي**
التضمين، التمثيل	**الإزاحة،الترسيب**	**التداخل الصوتي،الأسلبة**

2- درجات التناصية الشعرية (الأدبية)

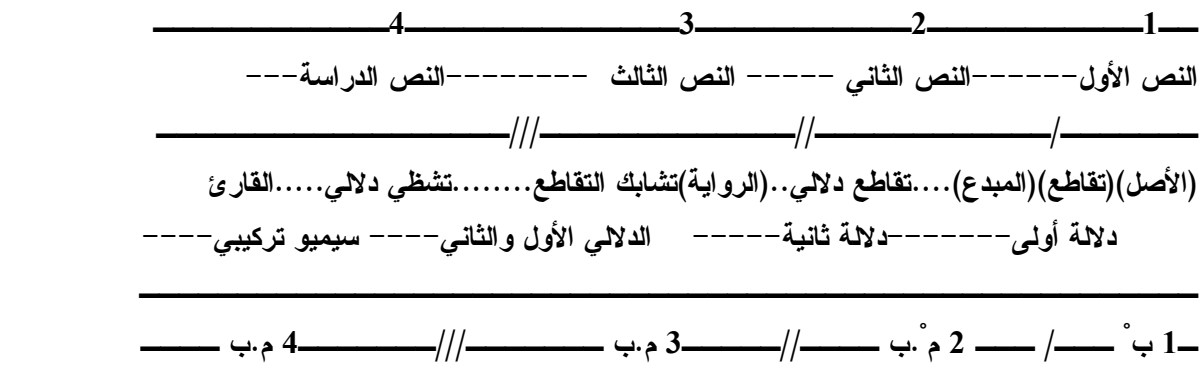
القطب الأول----1----2---- 3----التناصية الرمزية---- القطب الثاني--

الدلالة المرجعية/ـ/ تكرار/ـ/ تحويل /ـــ/ حوارية/ ـ/ البعد السيميائي التأويلي/ ـــ

ـــــ تداعي حرـ تفاعل ـ انتقاء ـــ تفاعل ـــ انصهار وتشظي ـــ

من هذه الترسيمة، يصبح التناص قدر كل نص، وهو قيمة مهيمنة في النصوص الإبداعية، وعنصر بؤري يتحكم، ويحدد ويغير العناصر الأخرى كما يضبط عناصر البنية الجديدة . ويعمل على استمرارية التواصل ويرهن التلقي[1]

3- رحلة النص من الأصل إلى الامتداد



من خلال هذه الترسيمة، نحاول أن نضع أيدينا على امتداد الظاهرة التناصية. ونضبط تدفقها في فضاء السرد الروائي، ونلاحظ مدى التغييرات التي اعترتها في رحلتها، التي عملت على تحويل حمولتها الفكرية الفنية في قوالب، وتراكيب لغوية من الأصل إلى امتداداته. ونقف على سيولة التمدلل التي ترافق رحلة هذا الملفوظ،أو ذاك. وهي ثرية بالألوان، والنقوش التي تصبغ عليها في كل مرحلة من مراحل الرحلة ...

1- نصوص الشكلانين الروس : ض81..تعريب كامل الخطيب

°- *الباث=ب...المتلقي=م*

هذا الثراء الدلالي، يعقد عملية البحث، والاستقصاء للوصول إلى نتائج مضبوطة. ومع ذلك نحاول تدليل الصعاب، لأن التواصل المثالي المتحقق من التفاعل التناصي، من خلال مظاهر الفعل الإبداعي، أمر في غاية الصعوبة. سواء من وجهة نظر المتلقي؛ حيث ينقطع التواصل الناجم إما عن ضعف المحصلة المعرفية. لديه فتذهب عليه المتعة الأدبية؛ أو من جهة الباث (أي المبدع) في تعاليه، باعتماد تناصيات بعيدة عن ثقافة لغة النص المكتوب. فينكفئ الفعل السردي على ذاته، دون تحقيق أهدافه المعرفية والجمالية في المتلقي...

7- إستراتيجية التفاعل النصي :

إن تلقي ملفوظ ما؛ في خطاب سردي؛ يتجلى في مفهوم الخطاطة التواصلية الجاهزة للتفسير. بوصفها بنية معرفية. لها تأثيرها الخاص في إدراك، و فهم هذا الملفوظ، وتأويله في شبكة أسيقة التقي الشاملة للبنية السوسيوثقافية .

إن استحضار الملفوظات التناصية، أو إعادة إنتاجها، باعتبارها خطابات متبلورة، من خلال آلية التفاعل المشترك، بين الباث والمتلقي، والسياق الذي يحدد انسجام بنيتها التركيبية، والدلالية في شبكة جدلية الحضور، والغياب يجعلها تجمع بين المتناقضات[1] ، التي من خلالها تدرك. ويكون لها تأثيرها الخاص في البنية الدلالية للنص وعند المتلقي .

التناصية الأصل والامتداد :

لتسهيل عملية الدراسة المحايثة للملفوظ التناصي. ننطلق من المفهوم السيميائي، في التعامل مع النص، بوصفه نسقاً من العلامات لها معنى ..

1- أحمد يوسف : سيمياء التواصل .ص:129

المعنى هو مجموعة الملامح المفهومية، التي بفضل بنيتها الخاصة تتشكل العلامة، تحت وطأة السياق الذي ترد فيه. فيزول الالتباس، والغموض الذي يكتنفها، من خلال التعدد الدلالي، المصاحب لها حين توضع في سياقها[1] والتأويل يجعل القارئ، يقف على أبعاد العلامة مرتبطاً بإستراتيجية الكتابة الإبداعية؛ قواعد الجنس الأدبي؛ ومقاصد المبدع العقدية والفنية..

1- المعنى الأصل والامتداد :

يقصد بالمعنى الأصل، الحمولة الدلالية للملفوظ في حقله المعرفي ضمن القواعد التركيبية، التي تؤسس العلاقات اللغوية بين العلامات والمفاهيم، والأشياء الممثلة لها. والمعنى الإجرائي، يتلخص في التغييرات الطارئة من جراء الاستعمال اللغوي، وفق المعايير، والقواعد اللغوية ، التي تلف الملفوظ بتعدد الدلالة في بناء التواصل، وتبادل الدلالة والتأثير ...

1- الملفوظ الأصل (الدال)ـــــــــــــــــ2- النص الحال (المدلول)

المعنى المعجمي .....الدلالة الإيحائية(التأويلية)

المعنى الدلالة

العلاقة بين الدال، والمدلول في الصياغة والتلقي؛ أي بين الأصل والامتداد؛ تكون علاقة تطابق وتماثل، أو تنافر وتباين، أو علاقة مفارقة؛ أو علاقة هدم وكسر. وعند التلقي ؛ لهذا الدال أو ذاك ؛ تفك شفرة العلامة، وفق الخطاطة الجاهزة للتفسير. فيدرك المعنى. ويكون التفسير متماثلا ، أو متبايناً. ومنه تحدث الاستجابة، والتجاوب الوجداني.لأن التناص(عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بزيادة المعنى)[2] . وهو عملية تحويل

1- بيار جيرو : السيمياء .ص:39

2- مؤلف جماعي:النص والتناصية.تعريب.محمد خير الباقعي.ط.2004/2 مركز الإنماء الحضري ص:69

لبنية النص الأول، (الدال) اللغوي ، وإعادة صياغته بمدلولات تصب في تصور خاص، وترتيب جديد، يحتفظ المدلول بمعنى الأول متوار، وكامن بين طياته. ويرتبط الأصل بامتداده، فيطفو على السطح كلما أمعنت النظر فيه حيث تمتزج في حوار صامت الدلالات، والأصوات الكامنة في الملفوظ فيراوح بينها في تفسير، وتأويل المدلولات في إطار جدلية الحضور والغياب الضامنة للتواصل، واستمرارية تبادل التأثير بين الثقافات، والأجيال عبر مختلف العصور ..

هو تراكم دلالي، فوق تراكم دلالي، وآلية قرائية للموروث المنجز المنتهي وللحادث الذي سيتشكل من في عمل أدبي، ضمن جنسه بكل مقوماته الفنية والجمالية ..

إن كل ما هو ماثل في العمل الإبداعي يتكلم[1] من مرجعه، ومن الأسيقة التخاطبية التي تلازمه. (السياق النصي ، النفسي ، الاجتماعي ، الطبيعي) فيصبح النص مفتوحاً على القراءات المتعددة، المثقلة بالبعد العاطفي الذاتي، الذي يخلق للنص متعته الجمالية، المرتبطة بالتناص محور القراءة والكتابة[2]

2- التناصية (التعيين والتضمين):

1- التعيين le sens dénotatif

معنى التعيين للعلامة المتناصة، هو المعنى المعجمي، الأصل المرجع في علاقته كوحدة لغوية ملفوظة مع مكونات هذا الملفوظ المعجمية، وسياقاتها التلفظية. كما هي في أصل الاستعمال .

1- André helbo .Michel Butor .Vers une littérature de signe p.42 1975 Bruxelles

2-يقطين سعيد : انفتاح النص الروائي .ص:25

التعيين التناصي:

1- المعنى المعجمي في الحقل التناصي

2- المعنى السياقي المرجعي (النصي)

3- المعنى الصيغي

المعنى التعييني، كامن في العلاقة التي تجمع بين شكل لغوي، وطبقة من الأشياء الموجودة في عالم المحسوس. فالملفوظ التناصي، يشكل بنية متعددة الأقطاب الدلالية، وعند غزل علاقة معه في موقع ثان، يصعب من مهمة المتعامل، لتحقيق مبتغاه من التوظيف التناصي، دون أن يتلاشى القصد ويضيع التأثير في شبكة الدلالة ..

التضمين التناصي le sens connotatif

معنى التضمين للعلامة المتناصة، هو المعنى الإجرائي الناتج من التحولات التي تطرأ على الملفوظ في علاقته، كوحدة لغوية مع مكوناته المعجمية في سياق الاستعمال الجديد، الذي يحل من خلاله النص، وهو يحمل في طياته إرثه الدلالي. فيتحرر الملفوظ من قيود المعاني المعجمية، وتطفح دلالات الاستعمال متضمنة جملة من التصنيفات السياقية، والتضمينات النفسية والسوسيولوجية، التي تطبع الملفوظ بالطابع الدلالي الخاص في الاستعمال ... فهو الدلالة الحرة للإشارة_على ما تؤسسه سائر الإشارات داخل النص[1]

1- النقد والحداثة ص.92

الفصل الثالث

السـرد الروائي وجمالية الأسطورة

رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني

1 - العرب والأسطورة

2 - الأسطورة والرواية

3 - نزيف الحجر الكتابة الأسطورة

4 - أدبية التفاعل الأسطوري (القطب الفني والجمالي)

1- التناصية (التداخل النصي)

2- النص الأسطورة

3- البعد العجائبي والغرائبي LE FANTASTIQUE ET L' ETRANGE

4- النص الموازي وبنية الرواية الفنية والجمالية

5- الأيقونة الحجرية : الأثر وتشظي الدلالة

6- نزيف الحجر الأيقونة الأسطورة قابيل و أسوف

أ - أسطورة التبرير

ب - أسطورة التحول

د - سيمياء العنوان

(إن الأسطورة عملية إخراج لدوافع داخلية في
شكل موضوعي، والغرض من ذلك حماية
الإنسان من دوافع الخوف، والقلق الداخلي.)

نبيلة إبراهيم

أشكال التعبير في الأدب الشعبي ص.11

1 - العرب والأسطورة
2 - الأسطورة والرواية
3 - نزيف الحجر الكتابة الأسطورة

العرب والأسطورة :

عرف العرب القدامى بعض مظاهر التفكير الأسطوري، فقدسوا الحيوان وسميت قبائل بأسمائها. مثل بني كلب، وبني نعامة، ظناً منهم أن هذه الحيوانات تحميهم من الشر، وتجلب لهم الخير. فتفاءلوا بالطير، ونباح الكلاب على مجيء الضيوف، وتشاءموا من الثور مكسور القرن، والغراب ، فقيل:" أشأم من غراب البين". وتظهر الأسطورة في تصور الجن، حيث اعتقدوا أنهم خلقوا من بيضة، وأنهم من نسل الحيوان، وكذلك الغيلان والسعالى والهوام[1] ..

تطورت فكرة الجن، فأصبحت السعلاة تتحول إلى صورة امرأة، تبقى رجلاها مثل رجلي الحمار، أو العنزة، ونسبوا الأفراد والقبائل إلى نسل الجن. في الأساطير العربية، يمسخ الإنسان حجراً، أو شجراً، أو حيواناً، ويقال أن الصفا والمروة، كانتا رجلاً ، وامرأةً ثم مسخا صخرتين[2]، وأن أساف ونائلة كانا رجلا وامرأة، فصارا صنمين[3]...

ومن الأساطير العجيبة،أسطورة التحول، والمسخ التي يقول منطوقها،أنه كان بوادي حضرموت قرب نجد، قوم يقال لهم الصيعر، يسكنون القفر في أودية، وفرقة منهم تنقلب ذئاباً ضارية أيام القحط، وإذا أراد أحدهم أن يخرج إلى هيئة الإنسان، تمرغ بالأرض. وإذا به يرجع إنساناً سوياً[4] .

وكانت العرب تزعم أن الغيلان تتراءى للناس في الفلوات،(فتغول تغولاً، أي تلون تلوناً، فتضلهم عن الطريق وتهلكهم)[5]. وكانوا يعتقدون الهاتف والرئي

1- ينظر المسعودي : " مروج الذهب "

2- ينظر القزويني : عجائب المخلوقات

3- ينظر الدميري : حياة الحيوان

4-المقريزي. أخبار وادي حضرموت العجيبة

5- ينظر عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب :ص.23 .ولسان العرب مادة غول

والشق والنسناس[1]... وفي التمائم التي يعتقد أنها تجلب الرزق، وتضمن استمرار الذرية الوفيرة[2]

العرب كغيرهم من الأمم، سيطر على تفكيرهم التفسير الأسطوري للوقائع الاجتماعية، والظواهر الكونية، فالتمسوا التفسير الذي يوافق طبعهم،وتشبثوا به إلى ما بعد مجيء الإسلام، وإلى يومنا هذا، ما زال التفسير الأسطوري مهيمن في جلب الخير وإبعاد الأرواح الشريرة...

هذه المسحة الأسطورية نجد الأدباء العرب استثمروها فنياً، وأبدعوا أعمالاً خالدة مثل بدر شاكر السياب، وأحمد سعيد، وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وواسيني الأعرج والطاهر وطار، وإبراهيم الدرغوثي وفرج الحوار، وأحمد المديني، وإبراهيم الكوني وغيرهم ...

إن إفراد جزء يتعلق بالحديث عن الأسطورة، كتقنية فنية في الخطاب السردي الروائي، لكونها آلية تناصية مندمجة في النص الروائي، لا يعني منهجياً تتبع تعريفات الأسطورة، واتجاهات الدرس الأسطوري، بقدر ما تطمح هذه الدراسة إلى استجلاء، ما له علاقة بالعمل الروائي، باعتبار الأسطورة أحد الأقنعة الفنية، التي يهندس الناص بها آليات الإنتاج والتلقي للنص الأدبي. بما تحمله من شحنة دلالية، تدفع القارئ إلى التأويل، وإعادة التأويل، لكشف الغموض الملازم لهذه التقنية التي تحقق البعد الجمالي فيه..

للمتفاعلات الأسطورية في تجلياتها الظاهرة والخفية، الصفة الأيقونية أو الرمزية. لأن اعتماد الأسطورة في الرواية العربية المعاصرة هو شكل

1- م.س.ص:49

2- ينظر خليل أحمد خليل:مضمون الأسطورة في الفكر العربي .ط.3..دار الطليعة بيروت .ص:18

من أشكال التجريب، وهو استجابة لضرورة سوسيوثقافية مارست، ولا تزال تمارس تأثيرها في الراهن العربي [1] . لأنها حفريات حية، ومتجددة على الدوام بما تشعه من أبعاد تواصلية ضاربة الجذور في المعرفة الإنسانية، هذا ما يجعلها تحضا بالتأثير السحري عند مستعمليها[2]

وهدف هذه الدراسة، هو محاولة الوقوف على تجليات أدبية التناصية الأسطورية في النص الروائي، وأثرها في القارئ ...

الأسطورة والرواية

منذ أن بدأ الإنسان الأول يدرك ما يحيط به. بدأ يفكر في جعل هذا المحيط خاضعاً له، ليحقق انسجاماً نفسياً، واجتماعياً. فهو من البداية (دليل وخالق للدلائل)[1] . لقد تمكن من إنتاج الدلائل، بعد أن تحرر من انبهاره من الأشياء المحيطة به. وأصبح يضع لها الأسماء. حيث اهتدى إلى إنشاء الدلالة معتمداً على مداركه (في مجتمع يفترض قيامه على تبادل الدلائل)[2] وأصبح ينتج المعرفة، التي تمكنه من تفسير مظاهر الحياة. وكانت الأسطورة أول مظهر حضاري يتعامل معه الإنسان الأول. وتوالى إنتاج العلوم، والمعارف الأخرى عبر الحقب التاريخية المتتابعة، ليتجاوز المعوقات التي تعترض تواصله مع الغير. لتحقيق الاستئناس والاجتماع من حيث هو إنسان ...

إن الأسطورة ومنطقها الغامض، أحدثا انقلاباً جذرياً في تعامل الإنسان الأول مع الكون، فتمكن من خلالهما من وضع تفسير للظواهر الكونية

1-نضال الصالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة .ص.49

2- م.س :ص.125 نقلاً عن القمني.د.سيد: الأسطورة والتراث .ص.71

والتغلب على مبررات القلق، التي كانت تعتريه في ممارسة الحياة اليومية. فهي أداة فذة اكتشفها الإنسان القديم، لإحداث التوازن النفسي، ولخلق توافق منطقي، يفسر به الأحداث، والظواهر الطبيعية، التي كان يواجهها مبهوراً خائفاً. فيتحرر العقل من سطوة الواقع، ويحلق به فوق عالم المحسوسات. هي (استجابة للنوازع الداخلية، التي يعيشها الإنسان نتيجة إحساسه بالخوف، ورغبة في التعرف على الحقيقة المؤكدة)[3]

من هذه الزاوية اعتبرها المفكرون، أول معلم معرفي، مكن الإنسان من إنتاج العلامة التواصلية الأولى، التي أبدعها الإنسان البدائي؛ أي الإشارة اللغوية التي تحمل في طياتها الأبعاد الدلالية والتواصلية والقصدية...

الأسطورة أداة الإنسان المعرفية الأولى. التي بها أدرك محيطه وأنتج المعنى. فهي تكتنف في نسيجها التجربة الإنسانية، بكل تناقضاتها المعرفية والفنية والجمالية. لها وقعها العجائبي على مدارك الإنسان. فلا يزال يذعن لمنطقها إلى يومنا هذا، دون خجل ولا مواراة. على الرغم من التقدم المعرفي، والتقني الذي يعيشه الآن. لأن وهجها الفني لا زال يسري في اللاشعور الجمعي. يفسر ويفتح مصراع تأويل الأعمال الإبداعية، دون رادع معرفي أو فني أو جمالي .

الأسطورة مفتاح سحري، يلج به القارئ عالم الإبداع ، وتسهل عليه عملية الإدراك وإنتاج الدلالة ...

1- مارسيلو داسكال : الاتجاهات السميولوجيا ص:3 تعريب

2- م.س : ص.3

3- نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي : ص: 11

الأسطورة ما تزال تحمل عبق التاريخ، وغرائبية الشرق، والغرب وطقـــوس الحضارات المتعاقبة، وثقافات الشعوب ...

وإذا كان الإنسان البدائي أبدع الأسطورة، وغرابـــة منطقهـا باحثـاً (عبرها عن قوة في الطبيعة، أو فيما وراءها، تحميه من شرور هذه الطبيعة)[1] . فإن الأدباء العرب المعاصرون، لجأوا إليها (يســتلهمونها فـــي أعمـالهم الإبداعية، ويستمدون منها في تصوير حاضرهم على ضـوء مـاض تراثـــي موغل في القدم، وغني بمظاهر الإيحاء)[2] ، لتفسير وتبرير الأحداث والوقائع. ويتخذونها قناعـاً فنيـاً باعتبارها عتبـة لفهم الفكـر البشري، كما تمكـنهم من اختـراق، وتجـاوز الواقع المليء بالمتناقضات، والتعبير عنه بشكل فنـي راق، يجعل النص يمتلك الواقع، ورهانات التخييل. حيث ينفث من خـلال هـذا التفاعل؛ في القارئ روحاً سحرية تجعله يذعن، ويستسلم، ويصدق الأحداث ..

سحر الأسطورة ومنطقها المبرر للأحداث، وعجائبية الوصـف، تجعلها تتماهى مع الإبداع الأدبي، مشكلة خطاباً سردياً مؤسـلباً، يشـع بإيحـاءات الماضي السحيق، ومنطقه العجيب. ويكشـف واقعـاً متناقضـاً متفسخـاً، ومختلفاً فكرياً وحضارياً ، فـي بنيـة سردية سداهـا المفارقـة السـاخرة المفجعة، ولحمتها العرض الأسطوري للأحداث، والشخوص فـي لعبة سردية، بنتها يد ماهرة في الوصف والعرض، تكرس المنطق الغريب، وتحاول إماطة اللثام؛ عن واقع الفجائع والغرائب والنكسات، والأمراض والجوع والقهر والذل ...

1- عبد الملك مرتاض:الميثولوجيا عند العرب.المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر .1989 : ص.14/13

2- م . س : 16

فنورثروب فــراي NORTHROP FRAY

لا يرى بين الأدب والأسطورة أي فرق، لا في النوعية، ولا في الشــكل إلا قليلاً، والفرق ينحصر في الانزيــاح، الــذي ينتجــه الــنص الأدبــي عــن الأسطــورة الأصــل. لأن النقد مهمتــه كشــف درجة الانزياح الذي ينتجهــا هذا النــص عن مصدره الأصلي[1] ...

النص الروائي عالم خاص تمتزج فيه كل مكونــات المجتمــع الفكريــة والجمالية، وتتداخل فيه الحقيقة بالخيال، وتصهر فيه الأجناس الأدبية وتتقاطع فيه الرؤى .

وعملية قراء ة النص الروائي (رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ. فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب، ينتقــل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي. ويقع هذا العالم فــي مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر، الذي يتواجد فيــه القــارئ)[1] . والأســطورة ليســت اختراقاً للمألوف، فحســب بل هي بناء أيضاً، وشكل أدبي لــه سماته المميزة. (فهي تبدع قوانينهــا الخاصة التــي تجــاوز السائــد، لتمتــلك الواقــع تملكــاً جمالياً قــادراً علــى إعادة النظــام إلــى واقــع محتشــد بالفوضــى والعماء وقيم السلب والانتهاك)[3]

وهي وسيلة، وقنــاع فني وجمالي. حاول الإنسان عن طريقهــا أن يضفــي علــى تجربته طابعاً فكرياً، وأن يخلع علــى حقائــق الحياة العادية معنــى فلسفياً[4].

1- نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية :ص:17

2- Michel Butor l'espace du roman Paris .Gallimard .1969. PP 48/58

3- نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية :ص:16

4- نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي : ص: 11

النظام الأسطوري(قائم على الاستبدالات والتعويضات والتوافقات)[1] وهو آلية فنية، تمكن الروائي من إيصال مقاصده المتوارية خلف وهجها الدلالي، فتجعل القارئ يسبح في فضاء التأويل لملامسة هذه المقاصد . وهنا تنبجس أدبية التفاعل النصي، حيث تمتزج الأبعاد الدلالية المفسرة للمعاني فتصبح الأسطورة، ورموزها نصوصاً مفتوحة على الإيحاء والتأويل- تأويل الدال- حيث تغدو عملية التلقي آلية قادرة على انتظار المؤجل، وفهم الملتبس. وقبول المحتمل[2] ، فيتوالى هدير المدلولات فلا موقف له...

الأسطورة تحاول تقديم تفسير للنظام الكوني، وعلاقة الإنسان، والطبيعة والحياة، مهشمة أركان الزمن. إذ لا توجد فيها خطوط فاصلة دقيقة بين الحاضر والماضي والمستقبل[3] . هذه الظلال الانفعالية، والكثافة الزمانية و الدلالية تجعل الأسطورة مجالاً خصباً (ومصدراً لإلهام الفنان)[4] ، فينفذ من خلاله إلى عالم الرؤيا. لأنها تجعله يتجاوز اللحظة التاريخية، حيث يمتزج فيها جوهر التاريخ[5] . ماضي الإنسان بحاضره مستشرفا آفاق المستقبل، ومعبراً عن رؤيته، وموقفه من الحياة، ومنطق الأحداث. فيطبعها بطابعه الذاتي، الذي يدرك به محيطه. ويتفاعل معه. أين يصبح التفاعل النصي الأسطوري منسجماً مع فضاء النص ومقاصده ...

من هذا المنطلق، شكلت المتعاليات النصية فرادة هذا العمل الروائي وأعطته أبعاداً دلالية، تجعل القارئ، يبحر في أعماق التاريخ مجسدة لوحات فنية (أدبية). تتداخل فيها الموتيفات، الديني بالأسطوري، بالتاريخي عبر تقنية تماهي الأبعاد التناصية المكونة لنسيج النص الروائي...

1-ينظر ميشال زيرا فا:الأسطورة والرواية:ص:7 وليفي ستروس:مدخل إلى عالم الأساطير الفصل الأول

2-عبد القادر عبو : الشعر العربي الحداثي ومستويات التلقي .مجلة الموقف الأدبي العدد439/2007

3-ميشال زيرا فا : الأسطورة والرواية : .ص5

4-عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر ط/ القاهرة .1978ص:222 نقلا عن التناص وجمالياته ص.209

5-ميشال زيرا فا : الأسطورة والرواية : .ص66

الأسطورة حاضرة في جميع مفاصل هذا النص،(نزيف الحجر) متداخلة تارة بالبعد التاريخي، وطوراً بالبعد الديني. الأسطورة هي المنظار الذي هندس بنية النص الفنية من الداخل، ومن الخارج. هي العنصر المهيمن الذي يعطي للنص الروائي تعدده الدلالي، وتأثيره الجمالي .

التفاعل النصي الأسطوري مجال معرفي. وآلية سردية. تعمل على تماسك النص الروائي. هي فضاء فني، يمزج الأصوات. ويجعلها تتفاعل لحبك العمل الروائي من جميع العناصر المكونة له. فيصبح النص على غرابته في عرض شخوصه، وتصوير أحداثه. تحفة فنية. لها وقعها الجمالي في المتلقين. فيدخل النص الروائي عالم تعدد المعاني. وينفتح أفق القراءة من خلال فعل التأويل، الذي به يدرك النص، ويزيل غموضه الأسطوري ويتجلى ذلك في :

1- انسجام حكاية الرواية
2- تبرير الأحداث على غرابتها
3- تسهيل عملية تمرير الخطابات الأيديولوجيا
4- تفعيل آلية التأويل لدى المتلقي لإزالة الغموض، فيحدث التواصل، ويتحقق التأثير، والوقع الجمالي ...
5- شد المتلقي لتتبع أحداث النص ، وتشويقه لمعرفة ألعاد المغامرة الروائية
6- طبع النص بمسحة تهكمية ساخرة عبر تقنية المفارقة
7- شحن لغة الخطاب بالغموض والانزياح
8- أسلبة لغة الخطاب، والمزج بين الملفوظات والأصوات
9- نقل لغة الخطاب السردي من المباشرة إلى مستوى التكثيف الدلالي
10- طبع النص بالبعد العجائبي والغرائبي

نزيف الحجر الكتابة الأسطورة :

الكتابة الروائية في المنظومة الروائية المغاربية، تمثلت بوعي الأسطورة بكل أبعادها الثقافية. فأصبحت عنصر تجريب، نقلت الخطاب السردي من مستوى الخطاب المنولوجي؛ واحدي الصوت؛ إلى مستوى الخطاب الديالوجي متعدد الأصوات؛ أي الخطاب الحواري. عبر تداخل الأصوات والتناصيات ونقلت لغة الخطاب السردي من المباشرة، إلى مستوى التكثيف الدلالي بتفجير طاقة اللغة التعبيرية في رمزيتها وإيحائيتها، حيث تنفتح الكلمة على إوالية تعدد المعاني، لإزالة اللبس، والغموض عبر آلية التأويل الذي يضفي على النص بعداً فنياً. ووقعاً جمالياً، له آثاره العميقة في وجدان المتلقين .

هذا التأويل (الذي هو نتاج غرابة المعنى عن القيم السائدة، الثقافية والسياسية والفكرية. ويعمل على بث قيم جديدة، بتأويل جديد، أي إرجاع الغرابة إلى الألفة، ودس الغرابة في الألفة)[1]

الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني كتابة أسطورية. طقوسها سحرية ميتافيزيقية. لغتها شفافة، وثخنة opaque ملتبسة غامضة. تنفلت من بين أصابع القارئ، تفتنه، تغريه، تدفعه إلى التأمل وإعمال الفكر، لإدراك ألغازها. وتفسير شفراتها. ويتجلى ذلك في تقنية الكشف عن أدق تفاصيل حياة الصحراء من منظور ذاتي ، ومن بؤرة شعورية رهيفة، لإنسان خبر خبايا الصحراء، وتلون بعبقها ، ومآسيها. من منظور من يعرف جيداً

1-محمد مفتاح التلقي والتأويل المركز الثقافي العربي .ط.1994 .ص:218

كنوزها. (الصحراء كنز. مكافأة لمن أراد النجاة من استعباد العبد، وأذى العباد. فيها الهناء، فيها الفناء، فيها المراد)[1]

لغة الكتابة الروائية عنده تلامس جوهر الكون، تنبجس من مقومات العمل الروائي. هي ملتبسة بالأسطورة، التي تتخلل الحوار، والمنولوج. وتتشظى في الوصف، والسرد. هي لحن الرواية وصوتها المهيمن ..

هذه السمة الأسطورية هاجس الكوني، هي تيمة مهيمنة في هذا النص تنيط الغطاء عن جوهر يريد قوله السارد، لكنه توارى خلف هذه اللعبة السردية. ووقف وراء الكلمة الأدبية الساحرة. الكلمة التي تتنزل تنزيلاً ذاتياً من طرف الباث، أو من طرف المتلقي. فكلاهما ينزلها تنزيلا ذاتياً[2]

يقول إبراهيم الكوني:

(وجودنا لغز، لا يكتمل وجوده إلا بوجود الثالوث:الرواية،الخلاء، الأسطورة. الرواية روح اللغز، والخلاء جسده، والأسطورة لغته...)[3] .

الكتابة الأسطورة تنداح على الصفحات البيضاء ، تنتج كوناً روائياً ركنه الركين اللغة. الأسطورة التي تفجر طاقات اللغة التي ترسم ، وتنحت وتهندس هذا الفضاء الفني المليء بالمتناقضات، لكنه متماسك البناء اللغة التي تعري حيوانية الإنسان في قالب أسطوري ، التي تنفث في الأجواء جمال الصحراء وتلوح بغدرها في غلالة عجائبية .

اللغة التي تدهش المتلقي، وتربك مفاهيمه حول سحر الصحراء، وجمالها وتمده بزخم معرفي. يكشف من خلاله زيف المدنية، والتحضر المدمر للحياة. وتضعه في مواجهة كينونة هذا الإنسان (المنتج للمعالم الحضارية تارة

1- رواية نزيف الحجر.ص:24

2- ينظر ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ص: 287

3 ــ إبراهيم الكوني :صحرائي الكبرى.. ط.1، المؤسسة العربية، بيروت 1998،. ص 16.

والمتسبب في الدمار تارة أخرى.)[1] هذا الإنسان المتقلب الأطوار (من أراد أن يخرج من المكان أراد أن يخرج من بدنه، ومن أراد أن يخرج من البدن أراد أن يخرج من الزمان، ومن أراد أن يخرج من الزمان ادعى الخلود، ومن ادعى الخلود كفر بقدره، وتطاول على المعجزة، ونافسه في الألوهية، ومن نافسه في الألوهية رده إلى الفناء ..)[2]

لغة الرواية لغة الكهنة، والعرافين والصوفية، والفلاسفة تستشرف المستقبل منطلقة من الواقع والتاريخ ...يقول سعيد الغانمي في هذا المجال:(في البداية كانت لغة الآباء والأجداد مكتوبة بلغة سماوية سرّية، ذلك أنها رموز مستعارة من لغة الآلهة... ومن هنا فقد احتكرها الثالوث المقدس:الكهنة والسحرة والعرافون)[3] ...

اللغة الموظفة في هذا المتن الروائي، "تزيف الحجر" ،لغة بلورية شاعرية. كما يقول موكاروفسكي (إن شاعرية اللغة ليست سمة ثابتة في القول اللغوي ذاته، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية في تركيبها الخاص)

من هذا المنطلق، نستشف هذه المسحة السحرية في لغة الكوني المسحة التي مزجت بين الأصوات المتنافرة، مكونة سيمفونية أدبية. تعزف لحن الأدب الرومانسي العجائبي، أين تتداخل فيها أزمنة السرد، وتختلط وتتحول فيها الشخوص، وتفقد إنسانيتها، وتعرض الأحداث بمنطق أسطوري فيحضر الدين، والتصوف، والتاريخ، والاستعمار، والصحراء، والأنانية ... هذه اللغة الشفافة، البلورية. التي تظهر، وتبطن الحقيقة، التي ينشدها

---

1 ــ بشير بويجرة محمد : الأنا والآخر .دار الاديب .ط.2007 ..ص:9

2- الرواية نزيف الحجر .ص:110

3- سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى،المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني.ط.1، 2000، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ص : 144 ــ 145.

ينشدها المبدع. هذه اللغة المعبرة. التي يتوارى بها خلف حجب التفكير الأسطوري، وعجائبية الصحراء. لينقل لنا واقعاً متفسخاً متحللاً من كل القيم، أبطاله لا يتورعون عن تدمير الطبيعة، وتغيير نواميسها إرضاء لنزواتهم...

(ماذا تظن؟ ماذا يقول الغزال لنفسه وهو يرى عدو الكائنات ؟ يقول: السهل. وماذا يقول الودان عندما يتعرض لبلاء عدو الكائنات؟

يقول: الجبل. الجبل للغزال مصيدة، والسهل للودان مصيدة)[1]

لغة النص تعري هذا الإنسان المتحضر، المتعطش لإبادة البشرية، دون وازع أخلاقي، أوديني، أو علمي. فلا يملأ جوف ابن آدم إلا التراب...

الأسطورة ومنطقها في رواية (نزيف الحجر)، حجر الزاوية الذي منه انبثق النص، وتحددت معالمه، واتجاهه لوجود (معادل منطقي بين مساحات السرد المخصصة لعنصر من العناصر، ودرجة أهميته الجمالية أو المعرفية)[2]

فالقارئ أثناء عملية تلقيه النص السردي، يباشر عملية ملء الفضاءات البيضاء، والفجوات التي تركها منتج النص للقارئ لتجسيد مقولاته الفكرية. ومواقفه من القضايا والأحداث لسببين[3]

1- النص إوالية بطيئة تعيش على فائض المعنى الذي يدخله القارئ

2-النص يمر من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية، ويترك للقارئ مبادرة التأويل..

1- الرواية.نزيف الحجر .ص:24.25

2- أمبرتو أيكو : القارئ النموذجي .مجلة آفاق .اتحاد كتاب المغرب .ع.8/9...1988..ص: 58

3 -عثمان الميلود : شعرية تودوروف ..ص: 38

أدبية التفاعل الأسطوري (القطب الفني والجمالي)

1- التناصية (التداخل النصي)

2- النص الأسطورة

3- البعد العجائبي والغرائبي LE FANTASTIQUE ET L' ETRANGE

4- النص الموازي وبنية الرواية الفنية والجمالية

5- الأيقونة الحجرية : الأثر وتشظي الدلالة

6- نزيف الحجر الأيقونة الأسطورة قابيل و أسوف

أ - سيمياء العنوان

ب - أسطورة التبرير

ج - أسطورة التحول

التناصية (التداخل النصي)

التداخل النصـــي يشمل لحمة النـــص الروائـــي ، ونسيجـــه الـــداخلي الذي هو مجموعة نصوص (تحيل في آن واحـــد، وبشكـــــل أو بـــآخر علـــى الواقع والتاريخ، والأيديولوجيا واللاشعور)[1]، والتي جسدتها الحقول التناصـــية التالية وهي:

التناص الديني،التناص الأسطوري، التناص التاريخي، التناص الشعبي..

هذه الحقول التناصية التـــي شكلـــت الكـــون الروائي، أكسبت الـــنص أبعاداً فنيـــةً، ووقعـــاً جمالياً فـــي المتلقي، ساهمـــــت فـــي عـــرض أحـــداث وتصويـــر الشخوص في تفاعلها مـــع المكان، والزمان عبـــر تـــدفق الحـــدث الروائي..

نجد ظاهـــرة تداخل هذه الحقـــول، في سير أحداث الرواية، لا يخضـــع للخـــط التسلسلي لعرض الوقائـــع، بل يستلهـــم تقنيـــة التشويش، والتزحلـــق فـــــي ربـــط الأحداث. عبر تقنيـــة التداعـــي الحر، والمنولوج. الأمر الـــذي يربـــك القارئ في تقبله لمنطـــق عـــرض الأحـــداث، إلا أن الزخـــــم الأسطـــــوري المهيمـــن. والمفسر للوقائـــع. يجعل دلالة النـــص تتماســـك فـــي التأويـــــل الدلالي لصيرورة الحدث الروائي، فيستلم القارئ لمنطق النص .

الأمر الذي جعـــل الناص، ينجـــح في أســـر المتلقي، لتتبـــع أحـــداث الروايـــة تركيـــزه على البعـــد الفني للأسطـــورة، فلا مفصل في النص دون أن يكون له بعد أسطوري، فهو ماثل في الســـرد، والوصف والحوار والمناجاة، وهـــذا مـــا يدهـــش القـــارئ ، ويجعلـــه يقبـــل بهـــذه التقنية ...

1- شعيب خليفة : هوية العلامات :ص: 131

أما النصوص الموازية، تشمل العنوان، وكلمة الناشر، وإحالات المبدع والعناوين الفرعية...هي مناصات توجه القارئ إلى المعاني، والمقاصد التي يريد تحقيقها الباث من هذا العمل الروائي ...

النص الأسطوري وتشظي الدلالة:

إن التفاعل الأسطوري مع نسيج النص الروائي يجعلها حقلاً منفتحاً على الإيحاء والتأويل فهو (الفتحة السحرية التي تنساب منها طاقات الكون لتنفذ إلى مظاهر الحياة الإنسانية)[1] في تفاعلاتها بين الواقع والخيال لإنشاء فضاء دلالي ثخن ، حيث يصبح المعنى ليس محايثا للرسالة ، بل محايث للوضعية التواصلية التي تضم إلى جانب مكونات الرسالة عاملي المرسل والمتلقي[2] ..

فالمتلقي هو ركن تحيين النص ، وهو الذي يعطي مبررات صيرورة الحدث الروائي ،وهو المؤول لعلامات النص وفق آلية التداعي والحضور والغياب في ملء فرغات النص التي يتركها الناص لاجتهاد المتلقي والتي بدورها تحدث التفاعل الدلالي ، والوقع الجمالي في المتلقي وتتحقق أدبية التفاعل النصي في مفاصل الثخانة التناصية حيث يقف القارئ على الرموز الموظفة ويحاول تلمس غموضها من خلال فعل التأويل الذي يزيله وتتم عملية الإدراك ...

والناص في متن رواية (نزيف الحجر) غمر اللغة ونسيج النص في الأسطورة ، فلا شيء غيرها. هذه المسحة الأسطورية اتخذها قناعاً

1- السعيد الورقي : لغة الشعر ص.141 ط/بيروت 1987 نقلا عن التناص وجمالياته ص.209

2- عبد اللطيف محفوظ : آليات إنتاج النص الروائي .ص:132

فنيـــاً، لتبرير درامية الحـــدث الروائي. ومـــواقف الشخصيات. فالســـارد عينه على الواقـــع، وأخرى على النص. حيث حاول تعرية هذا الواقـــع فـــي قالـــب أسطـــوري، فكشف الغطـــاء عنه، من خـــلال حيـــاة أســـوف، وقابيـــل التـــي تعـــكس بشكـــل رمزي، إدانة الروائي للفعل التدميري الذي يمارس في هـــذا العصـــر على الطبيعـــة، والذي كشفـــت هذه الروايـــة عـــن جانـــب منـــه. حيثُ عرضت هذا الفعـــل في فضاء عربي أيـــن تـــدور أحـــداث هـــذا الـــنص المفتوح على تحرك الصحراء هاربة من بطش الإنسان

(السيارات الوحشية جاءت مع دخـــول الشركات الباحثـــة عن الـــنفط والثروات الجوفيـــة. مضت سنـــوات قليلة ثـــم تم اختـــراع ذلـــك الســـلاح الشيطاني خصيصاً لانتهاك الحمـــادة، وإبادة القطعان الآمنة .)[1]

فإبـــادة الحيوان، ونهب الثروات والآثـــار، واستعباد الإنســـان هـــو الفضـــاء المتخيل الـــذي حاول الســـارد تقديمه للقـــارئ. حيث يتماهى الواقع الحقيقـــي والمتخيـــل في هـــذا النص. وتتداخـــل الأصـــوات، هذا ما يجعل المتلقـــي في موضع المستسلم لمنطق النص على غرابته، وعجائبيته التى كان لهـــا وقعهـــا الجمالي الآسر قي المتلقي ...

البعد العجائبي والغرائبي LE FANTASTIQUE ET L' ETRANGE

السمة العجائبيةLE FANTASTIQUE في الكون الروائي، هـــي ســـمة أسلوبية يتضمنها النص. فتجعـــل القـــارئ متـــــرددا شاكـــــاً فـــــي عالـــــم الحكايـــة المسرودة، وفي الاستســـلام وتقبل صيرورة أحداثهـــا، ومبرراتهـــا الفنيـــة. هذا ما أطلق عليه (ت.أ. أبتـــر) المأزق الإدراكي

1- الرواية.نزيف الحجر .ص .96

و(المسحة العجائبية للنص الحكائي، لا تعني تضمين النص حقائق غير معروفة- وإلا استحال التواصل- بل وسائل غير معروفة في وعي الحقائق والتعامل معها، ومهمة الكاتب هنا تبرز في استجلاء إمكانات خارج حدود المعقول، فضلا عن الرغبة القوية لانتزاع اللامعقول ..)[1]

السمة العجائبية، هي لحمة الأسطورة، التي تحقق بها مراميها الفكرية والفنية في النص الروائي، وهي عنصر التباس لدى المتلقي، الذي يدفعه إلى التأويل، والوقوف على أبعاد التفاعل الأسطوري الفني والجمالي، الذي به تتحقق الأدبية. ويحدث التواصل، وتبادل التأثير بين الباث والمتلقي ...

البعد الغرائبي L' ETRANGE

سمة عجائبية، انتُزع منها سمة التردد، تتلبس بالأمور المخيفة والمفزعة[2] ، التي تطبع أحداث الحكاية. وكلما تحققت هذه الحمولة الدلالية في الرواية، سرت عدواها إلى المتلقي عبر التداعي، والتجاوب الوجداني من خلال مواقف الشخوص. فيتحقق البعد الغرائبي، ويحدث التأثير .

البنية العجائبية والغرائبية المهندسة لبنية رواية ("تزيف الحجر)" تنضوي تحت الخطاب الأسطوري، الذي يجسد الملفوظات التناصية الأسطورية في بنية الدلالة النصية، وتحقيق البعد الفني والجمالي في عملية التواصل بين النص والقارئ، والنص والمبدع[3] ...

البعد العجائبي والغرائبي يحيّنه القارئ، ويتحقق فيه من خلال التفاعل النصي الذي يمارس عملية الالتباس في عملية التلقي. ويدفع القارئ

1-نضال الصالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة .ص.21 وينظر أدب الفانتازيا لأبترا ص.240

2- م.س:ص.21

3- م.س :ص.22

لاكتشاف الدلالة، التي تنبجس من هذين البعدين .

السمة العجائبية والغرائبية مرتبطتان بالقارئ وبالنص، بينما البعد الأسطوري ينجزه المبدع[1]. فالبعد الأسطوري يحققه المبدع في حين الغرائبي والعجائبي يتحقق في النص وفي المتلقي...

الخطاب الأسطوري باعتباره تقنية سردية، يشكل السارد نصه وفق منطقه فينصهر فيه العنصر الدرامي، والكوميدي بالميتافيزيقي مجسداً مسحة الغرابة والعجب، والتهويل والمبالغة واللامعقول. هو (غير منسجم مع العقل أو اللياقة...واضح التضاد مع العقل. لذلك هو مضحك وسخيف)[2] في عرض الأحداث، ووصف الشخوص والفضاءات

هو خطاب منقول على لسان السارد، أو متضمن في بنية النص؛ أي ملفوظ من الآخرين حيث يتموقع، ويتماهى مع بنيات النص ...

من خصوصيات الخطاب الأسطوري، اعتماده الحقل الميتافيزيقي الغيبي الذي يضمن له الاستمرارية، وأسر المتلقي. هذا البعد المشحون بسمات سحرية غير معقولة في وصف الوقائع، وتبريرها .

البعد المهيمن في التفسير، الذي يمتطيه هذا الخطاب، ويسعى لتجسيده ينبثق من التفكير اللامنطقي، واللاعقلاني الذي يمرر به مضامينه الفكرية التي يتضمنها النص الروائي، سواء تعلق الأمر بالسرد، أو بالوصف أو بالحوار أو بالمناجاة، وسواء كان السرد سريعاً أو بطيئاً، أو كان السرد تابعاً أو لاحقاً، أو آنياً أو استطلاعياً، فلا يخلو من هيمنة هذه السمات الأسلوبية للخطاب الأسطوري في مفاصل المتن الروائي. وهذا ما نلمحه طاغياً في الرواية التي ندرسها في هذا البحث" نزيف الحجر"لإبراهيم الكوني

1- م.س :ص.22

2- موسوعة المصطلح النقدي ــ ترجمة عبد الواحد لؤلؤة .المجلد الثاني ط/1.بيروت ص:15

النص الموازي وبنية الرواية الفنية والدلالية

نظرية النص بلورت الممارسة النقدية، وسمحت للدارس بتناول العمل الأدبي من زوايا متعددة، تجسدت في آليات التحليل التناصي. الذي وضع مجموعة من التقنيات لدراسة الإنتاج الأدبي. سنقف على عنصرين منها:

التناصية و النص الموازي

هذان العنصران نسعى من خلالهما الكشف عن هوية العمال المدروس في هذا البحث، وأبعاد الحقول التناصية(التاريخية، والأسطورية، والدينية) الفنية منها والجمالية. وأثر ذلك في مقومات الاتصال، وخاصة الرسالة والمتلقي..

في "تزيف الحجر" يقدم إبراهيم الكوني نصوصاً لها علاقة بحقول معرفية قديمة، وحديثة. يضع القارئ في مواجهة غموض هذا الخطاب الأسطوري. بهذه التقنية يسعى إلى ربط جسور التواصل بين النص والقارئ، وتبديد سحب الالتباس، التي يتضمنها النص من خلال توظيف النصوص الدينية، والتاريخية، والأسطورية ومنطقها، في عرض، وتبرير أحداث الرواية.. فلا تواصل إلا إذا كان الخطاب مفهوماً[1]. ولكي يكون الخطاب الروائي (نزيف الحجر) مفهوماً، بالغ في تقنية النصوص الموازية. حيث لا يخلو منها جزء من أجزاء الرواية...

يفتتح الكوني عمله الروائي بأية قرآنية :

(وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير إلا أمم أمثالكم)[2] .

1- جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ص:101

2- سورة الأنعام، الآية 37 /الرواية نزيف الحجر .ص.5

ويتبع هذا الاقتباس القرآني، اقتباساً من العهد القديم، سفر التكوين الإصحاح الرابع يدور حول قتل قابيل أخاه هابيل ...

(وحدث إذ كانا في الحقل، أن قابيل قام على هابيل أخيه، وقتله، فقال الرب لقابيل: أين هابيل أخوك ؟ فقال لا أعلم. هل أنا حارس لأخي؟ فقال ماذا فعلت ؟ صوت دم أخيك صارخ إلي من الأرض. فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها . تائهاً وهارباً تكون في الأرض)[1]

بهذه الافتتاحية يهيئ القارئ لتقبل أحداث النص، ويحاول تشكيل المعنى في ذهن المتلقي ؛ بحصر دلالة التأويل لديه؛ لاستقبال الحكاية المحورية في الرواية. في هذين المجالين الذين يتماهى فيهما عالم الحيوان بالإنسان، وإلى ما يجره فعل القتل من جدب وخراب وفقر في عناصر الطبيعة الصحراوية ...

يسترسل الناص في عرض النصوص الموازية التي تتصدر العناوين الفرعية وأحياناً يضعها في الهامش... هذه النصوص الصريحة الدلالة، والمرجع. تساعد القارئ على تمثل الفعل الروائي. وقبول منطقه العجائبي، الضارب في أطناب الغرائبية، واللامعقول

كما تبرز العلاقات الرمزية القائمة بين هذه النصوص الموازية؛ التي يضعها الكاتب في بداية الفصول؛ وما يحدث في الرواية. حيث يشتغل إبراهيم الكوني على هذه التقنية، باعتبارها توطئة لأحداث الرواية

1- نزيف الحجر :ص:5

وللعلاقات التي يقيمها بين الشخوص. حيث تكشف طبيعة الفضاء الصحراوي مسرح الأحداث. وتمكن القارئ، وتهيئه لفك رموز وشفرات النص الروائي. فتشير النصوص الموازية إلى الحضور التناصي، وإلى تداعي التأويل الدلالي لهذه الرموز..

نجد الإشارة إلى حيوان الودان المنقرض، والموجود في أعالي الجبال. وتقنية صيده المنقولة عن (اقتباس من هنري لوت)[1] .

كما يقدم السارد ملفوظاً عن سكان ليبيا القدامى:

(وشعب الجرامنت الذي يتجنب البشر، ويعيش مع الوحوش لا يستعملون أي سلاح، ولا يعرفون الدفاع عن النفس في جنوب ليبيا)(اقتباس من هيرودوت) [2].

ويعرض اقتباساً من النفري (والصبر مادة من مواد القوة، وهي بدورها مادة من مواد الولاية.) [3]

ويستمر في عرض هذه النصوص

(الودان الذي يتسكع في الأدغال وقد أنهكته الأحزان "أدويب ملكا" لسوفوكليس)[4]

(وليبيا التي تسحرت وجفت فيها الينابيع والبحيرات (كتاب "التحولات " لأوفيديوس) [5] ...

هذه النصوص هي بمثابة عتبات نصية، توجه المتلقي إلى الدلالة، وتكشف مقصدية الناص. وبالتالي يسهل على القارئ مهمة فك شفرات النص..

تتمثل مادة الحكاية في سر العلاقة التي تقوم بين الشخوص

1-م.س:ص:29

2-م.س:ص:35

3-م.س:ص:51

4-م.س:ص:73

5- م.س : ص :141

المحورية في الرواية (أسوف) والوردان (وهو تيس جبلي) ، وأسوف واللوحة الصخرية، وأسوف وقابيل. ويمكن أن نستخلص من العلاقات الجوهرية، التي تمسك بخيوط اللعبة السردية المهندسة لأحداث رواية "تزيف الحجر" أن الأسطورة ومنطقها هي العنصر المهيمن والمفسر للحكاية ..

وأن ما أضفى عليها هذه المسحة، حضور السارد، واختفاؤه في المتن الروائي وراء الخطاب الأسطوري، معتمداً تقنية سردية خاصة به حيث اعتمد السارد جملة من العناصر السردية الفنية، لشد القارئ وتمرير خطابه، دون حدوث انفصال بين الباث والمتلقي. منها :

1- اللغة الشعرية :

وظف الروائي لغة أدبية مؤسلبة[1] ، لغة بسيطة في تراكيبها، عميقة الدلالة بمسحتها السحرية، ونكهتها الأسطورية. حيث هيمن عليها بعد التغريب، الذي ينزع الألفة عن الأشياء المعتادة[2] . ويجعل المتلقي مندهشاً من هذه اللغة التي يتعامل معها في هذا النص الروائي

هذا البعد المهين، نسجته جملة من المواصفات الفنية، التي انصهرت في حكاية أحداث النص منها:

أ- تقنية انتقاء الأسماء :

قدم السارد شخوص النص الروائي بأسماء شديدة الخصوصية، لها طابعها المحلي. وبعدها الأسطوري مثل:أسوف، قابيل، الودان، متخندوش ، أبرهوه ، مساك ملت، مساك صطفت ...

1- ينظر جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ص:117

2- عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية ص:27 .ط.2000. اتحاد الكتاب العرب .دمشق

3- ينظر م.س: ص.45

هذه الأسماء، وما تحمله من حمولة دلالية متعددة، تتضمن شفرات مختلفة[1]، وبعد عجائبي أسطوري وتاريخي وديني. يعطي للنص الروائي نكهة خاصة لها وقعها المميز في عملية التلقي .

ب- دقة وصف الأشخاص وفضاء الأحداث:

هاته التقنية التي تدفقت من خلالها المشاهد المأساوية، و طبعت النص بالبعد الأسطوري المذهل، مثل (مقاومة الموت في جزء الهاوية ، وموت الأم في رحلة الجسد، قابيل وعملية قتل أسوف في نزيف الحجر)...

حيث طبعت هذه المشاهد بمسحة العنف، والمقاومة من أجل البقاء في فضاء صحراوي خال من مقومات الحياة العصرية

2- آلية تداخل أزمنة السرد :

اعتمد السارد في عرض أحداث النص على تقنية المزج بين الأزمنة ، ليوهم القارئ ويبهره بكثافة الأحداث ، ويشده إلى تتبعها دون مقاومة طرح السؤال ...

3- كثافة الحقول التناصية

هذه الحقول التي تماهت مع أحداث الرواية، استعان السارد في حل شفراتها على النصوص الموازية. لحل معضلة التواصل، كما مكن القارئ من مفاتيح اللعبة السردية، و في توجيه الدلالة لديه، وأسره للتتبع الأحداث، حيث مزج الراوي بين النص القرآني، والنص الصوفي بأساطير الصحراء الكبرى، مع التراجيديا اليونانية، والدين المسحي...

1- ينظر م.س: ص.45

لكشف تناقضات الطبيعة الصحراوية، ويفتح النص الروائي على فضاء المفاجآت، والتفلسف حول المصير الإنساني، والسؤال عن العلاقة بين الخير والشر، وعن الجوع والجدب، والحرب والسلم والتمدن والخراب . وعما فعلته المدنية في تدمير القيم الإنسانية ومعالم الطبيعة ..

(كل شيء يهجر الصحراء مع اقتراب الصيف، فيبقى الخلاء يعاند السراب والسكون وشعاعات الشمس)[1].

إن تحديد هذه السمات الأسلوبية في النص الروائي هي الجوهر الأساسي في الشعرية[2]. الذي يكشف امتداداتها الفنية والجمالية في الرواية ...

<u>"الأيقونة الحجرية"[3] الأثر وتشظي الدلالة :</u>

في هذا المفصل الروائي الذي افتتح به الكوني رواية (نزيف الحجر). نجده اتكأ على جملة من التقنيات السردية. غلف بها مضمون هذا الجزء من الرواية. حيث مزج بين أزمنة السرد (تداخل أزمنة السرد؛ في الوصف المشهدي؛ والحقول التناصية)

ابتدأ بالسرد الآني، وما إن وضع القارئ في أجواء الرواية حتى توارى خلفه، ليقدم للقارئ أجواء المكان الصحراوي، الذي يتواجد فيه أسوف. فأضفي على المكان جواً أسطورياً ساحراً من خلال مشاهد الوصف، التي قدمها عن الصخرة،والتمثال والوادي. فيتداخل

1- نزيف الحجر. ص: 124

2- ينظر جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ص: 17

3- نزيف الحجر من الصفحة 7إلى 12

الوصف الذي قدمه عن الصخرة، والتمثال والوادي، ثم تتداخل الأزمنة. وينتقل الناص إلى سرد سابق، كشف فيه جانباً من شخصية أسوف عندما كان يلعب في هذه الأودية، ويشاهد تلك الرسوم، ولا تثير فيه أي إعجاب، عكس ما يحسه الآن، عبر تداعي الأفكار من منظور البطل أسوف...

إن تقنية مزج أزمنة السرد. واعتماد الوصف المشهدي. ودمج الحقول التناصية؛ التاريخي والأسطوري والديني؛ في غلاف لغوي ثخن يدهش المتلقي. ويمتعه من خلال محاولات القارئ، فهم هذه السيولة الدلالية، التي يتصف بها كل مشهد يقدمه السارد. وهنا تكمن عبقرية الروائي في بناء نصه، والتأثير في المتلقي، بهذه اللغة الساحرة، لغة المجاز، والانزياح المتواصل .

1- كثافة الرمز الأسطوري الدلالية :

عند قراءتنا للمشهد الأول من الرواية الذي عنونه ب" الأيقونة الحجرية " تبدأ رحلة البحث عن المعنى المفسر، فتنداح في ذهن المتلقي وتتزاحم السيولة الدلالية. وتتداخل الخطاطات المفسرة للرموز اللغوية المستعملة في هذا النص .

الكلمة المفتاحية " الأيقونة " في هذا المفصل من الرواية رمز مشحون بدلالات، تحيل القارئ على فضاء واسع، ينتقي منه التفسير الذي يوائم موقعه الثقافي ...

الناص يضعنا وجهاً لوجه مع التاريخ وأساطيره ، ونلج النص من هذه

الزاوية. فكلمة "أيقونة" هي المفتاح الذي يحيل القارئ على أجواء اليونان والرومان، للوقوف على أبعاد الكلمة الرمز، التي تدل على الصورة المقدسة في الديانة المسيحية، وخاصة المسيحية الشرقية . وهذه الكلمة، وما تحيل عليه من حمولات دلالية، ضاربة جذورها في أعماق الثقافة الإنسانية. هي تارة تدل على صورة مقدسة وأخرى عمل فني[1] ...

ولما يستقر القارئ بعد من جهد التأويل؛ ويموقع نفسه لمتابعة النص الروائي؛ حتى يصدمه السارد بتقنية غرابة المشاهد، التي تبهره وتجعله مشدوداً إلى متابعة القراءة، منطلقاً من البحث عن السؤال لماذا يقدم الراوي هذا النص بهذا الشكل الغريب والعجيب والملغز ؟، وماذا يريد من وراء ذلك ؟

للإجابة عن هذا السؤال قد يجد القارئ مبررات لذلك، فغرابة النص تنطلق من غرابة الواقع، الذي يعالجه الناص، وعمق المعاناة التي هو مأسور بثقلها، وموقفه الحضاري من الواقع الذي ينطلق منه في كتاباته. وما مكن الناص من إنتاج هذه السمة الأسلوبية

أ- <u>توظيف اللغة المحكية المحلية</u>

حيث قدم أسماء أمكنة أحداث الرواية، وشخوصها بهذه اللغة، وهذه السمة الفنية – محلية الملفوظات الروائية-(تؤسس لرواية عربية تساهم...في معالجة الواقع، ورصد المتغيرات والمستجدات فيه)[2]، وتخلصها من هيمنة الرواية الغربية . فنجد

1-محمد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا .ص.20،21

2- محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة.ص.218.ط/2002.دمشق ا.ك ع

أسماء الأمكنة (متخندوش، أبرهوه، مساك ملت،مساك صطفـــت، وأسمـــاء الشخوص الودان الكاهن الأعظم، أسوف)[1].

غرابة هذه الأسمـــاء، وما تحمله من حمولـــة دلالية، وبعد عجائبي أســطوري تاريخي وديني، تسهـــم في إنتاج البـــعد الغرائبي في الـــنص، وأثنـــاء تلقيـــه وهنا تكمن المتعـــة الأدبيـــة، لقـــدرة هـــذه الأسمـــاء على إيقـــاظ الشعـــور بالجميل في نفـــوس المتلقين[2]، وتحقق البعد الجمالي ..

(قطـــع صلاتـــه، ولعـــن الشيطـــان، وذهـــب ليـــؤدي الفـــريضـــة فـــي مواجهـــة أهـــم صخـــرة فـــي وادي متخندوش)[3]

(الصخـــرة تنتصـــب في نهايـــة الضفة الغربيـــة للـــوادي عنـــد التقائـــه بـــوادي آينسيـــس، فيكونـــان معـــاً واديـــاً واحـــداً عميـــقاً واســـعاً يستمـــر منحـــدراً نحـــو الشمـــال الشرقـــي، حتـــى يصـــب فـــي أبرهـــوه العظيـــم فـــي مســـاك ملـــت ..)[4]

(الرســـوم تزيـــن صخـــور الجبـــال والكهـــوف فـــي الأوديـــة الأخـــرى فـــي كل مســـاك صطفـــت وقـــد اكتشفهـــا فـــي صغـــره ...)[5]

فالنـــاص يثيـــر فـــي المتلقي انفعال الدهشـــة، والاستغراب والتعجب ، وهـــذا مـــا يدفـــع به إلى البحـــث عن المعنى لإزالـــة اللـــبس . فتنـــداح الخطاطـــة الجاهـــزة للتفسيـــر فـــي ذهـــن المتلقي، وتبـــدأ عمليـــة التأويـــل. وهنـــا تتحقـــق المتعـــة الجماليـــة. وتبـــدأ رحلـــة الســـؤال: مـــا يريـــد قولـــه مـــن قولـــه ؟ وكيـــف حقـــق القـــول قولـــه ؟..

1- رواية نزيف الحجر .ص:7، 8 ، 9

2- ينظر جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ص:19

3- رواية نزيف الحجر .ص:7

4- م.س: .ص:8

5 – م.س: ص.9

فغرابة البنية الصوتيـــة، والدلالية لهذه الأسمـــاء، هي أول سمـــــة أســـلوبية تحقــق البعد الغرائبي، الذي يثيــر انفعال الدهشـــــة، والاستغـــراب عنـــد المتلقي العربي، الذي سرعـــان ما يــزول، عندما يــدرك أن هــذه الأسمـــاء هي لأودية، وأمكنة في الصحراء الليبية، صحراء التوارق، ولشخوص الرواية

ب – هيمنة البعد الأسطوري(أحداث ووصف شخوص)

أول تقنية سرديـــة، تعمل على تهيئة القـــارئ، لتقبـــل منطـــق أحداث هذه الرواية، التي يسترسل الســـارد في عـــرض حركـــات البطـــل أســـــوف المسكونـــة بالأجـــواء الأسطورية، أينمـــا حـــل أو ارتحل من بدايـــة الحـــدث الروائـــي إلـــى نهايـــته ...

الخطـــاب الأسطـــوري، تـــوارى خلفـــه النـــاص، واتخـــذه قنـــاعاً هنـــــدس مـــن خلالـــه صـــراع البطـــل أســـوف فـــــي هـــــذه البيئـــــة الصـــحراوية القاسية، وجسد رؤيتـــه الفنيـــة، وموقفـــه الفكـــري. الـــذي يتـــــوق إلـــــى الحريـــة، ويرفـــض كـــل أشكـــال الاستعبـــاد..

فهو يديـــن مـــن خـــلال عـــرض شخـــوص الـــروايـــة الحـــضـــارة الماديـــة التي أبـــادت كـــل مقـــومـــات الحيـــاة، وخاصـــة الحيـــوان والإنســـان...

بعـــد أن هيـــأ القـــارئ، لتتبـــع أحـــداث النـــص؛ من العـــدوى التـــي تنســـاب إليه من اللغـــة الفنيـــة والعتمـــة الأسطورية؛ يرجـــع الناص بنا من (وادي آينسيـــس فـــي مســـاك ملـــت)، إلى الماضـــي السحيـــق، إلى ما قبل التاريخ. مستنطقـــاً الرســـوم الحجرية المنحوتة علـــى الصخـــور في الكهوف، والمغاور. التي اتخذها وسيلة، وتقنية روائية لتحقيق أبعاداً معرفيـــة وفكريـــة

وجمالية في بناء النص وفي المتلقي ..حيث داخل بين الأبعاد التاريخية والأسطورية، والفنية في توليفة محكمة السبك مشبعة بالظلال الانفعالية للكلمات التي رسمت مشاهد النص. فيعرض الروائي ثلاثة مشاهد منحوتة على الصخر مختلفة الأبعاد الهندسية، والألوان والضلال في " الأيقونة الحجرية"[1] في نسيج لغوي محكم التركيب ...

المشهد الأول :

(على طول الصخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق ، يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، ويلامس بيده اليمنى الودان الذي يقف بجواره مهيباً عنيداً، يرفع رأسه مثله مثل الكاهن نحو الأفق البعيد، حيث تشرق الشمس، وتسكب أشعتها في وجهيهما كل يوم)[2]

فالراوي هنا في هذا الملفوظ السردي، يضع القارئ أمام لوحة منحوتة على صخرة. يجتمع فيها الحاضر والماضي والمستقبل. يكشف سطوة الماضي، وديمومة حضوره في كل محاورة لهذه الصورة، التي تبرز الكاهن العظيم، الزعيم الرئيس، والودان المهيب، في صورة رامزة إلى الأنفة والإباء، هي أيقون للرجل التارقي الذي يعيش في هذه الربوع الصحراوية، التي تشي بالعظمة والكبرياء وتنزع اللثام عن شخصيته الغامضة ...

نلمس هذا من خلال الإيماءات الدلالية، المنبثقة من زاوية تشخيص الصورة، التي أظهرها الناص، المتمثلة في رمز رفع الرأس، الذي لم يتغير

---

1 – م.س: من الصفحة 7الى 12

2 – م.س: ص.8

(عبر آلاف السنين، حافظ الكاهن العظيم والودان المقدس على ملامحهما المحفورة، ملامحهما الواضحة، العميقة الجليلة، الناطقة في صلب الصخرة الصماء)[1]

هذا المشهد، يكشف للقارئ جزء من تاريخ هذه المنطقة، وثقافتها الموغلة في التاريخ، حيث كانت أسطورة الزعامة، والرياسة في تلك الحقب الغابرة، تتجلى في رفع رؤوس الحيوانات[2] . ثم يتوغل الناص في إضفاء المسحة الأسطورية على المشهد المنحوت على الصخرة العالية، (التي تقف كبناء يصعد صوب السماء كنصب وثني شيده الآلهة ، يغطي الجن المقنع مع ودانه المقدس الحجرة الهائلة من القمة حتى الأسفل)[3]

هذا الوصف الذي قدمه الراوي، جسم به المشهد المنحوت، ومرر من خلاله رؤيته التي حولت الكاهن إلى جن. وقدست الودان.

من هذا الزخم الوصفي، الناص يخاتل القارئ، ويهيئه لتقبل منطق الأحداث في جوها الأسطوري. الذي يقدم مظاهر خطاطيه، تنتج الموضوع الجمالي للنص ، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل تحقق وتحيين النص فنياً وجمالياً[4]

<u>المشهد الثاني :</u>

أسوف كان في صغره قد اكتشف الرسوم التي تزين صخور الجبال في الأودية في كل مساك صطفت ، وكان (يتسلى بمشاهدة

1- م.س:ص.8

2- خليل أحمد خليل : مضمون الأسطورة في الفكر العربي . ط.3/1986 بيروت .ص: 19

3 – نزيف الحجر: ص.11

4- ينظر حميد سمير : النص وتفاعل المتلقي .ص:34

الرسوم الملونة : صيادون ذوو وجوه مستطيلة غريبة ، يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى السودان والغزلان والجاموس البري ...ونساء عاريات يحملن على صدورهن أثداءً كبيرةً...كبيرة جداً ولا تتناسب مع حجومهن ... ورأى في الجدران الصخرية وجوها بشعة كوجوه الغيلان وحيوانات قبيحة لا توجد في الصحراء .)[1]

في هذه المشهد، نلاحظ كثافة التشخيص المبطن بالبعد العجائبي والغرائبي. هذا ما يدهش القارئ. الوجوه المستطيلة والبشعة، والأثداء الضخمة، والحيوانات القبيحة، كلها تحمل دلالات التحول. وبشاعة التصور هذا ما يبرره المنطق الأسطوري، الذي كان منه بناء الدلالة، وتعددها

إن التصوير الأسطوري للمشاهد القديمة، في لغة، وفن جديد. ما هو إلا تكثيف إيمائي، ومحاولة تلخيص تلقائي لموقف الإنسان من العالم[2] الذي يعبر عنه المبدع. ولكشف الواقع بشكل غريب، متفسخ. يوهم القارئ في تأويلاته عبر تقنية (الغموض والوضوح، والبساطة والتعقيد)[3]. وهنا مكمن التفاعل التناصي، وأثره في بناء النص الفني، والدلالي وكشف الواقع بكل تناقضاته، وشد المتلقي وتوجيهه ...

النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، شكل من أشكال التجريب الجمالي. هو استجابة لضرورة سوسيوثقافية[4] . فهذه المشاهد المنحوتة على الصخر، شاهد على الماضي، وتحد للحاضر والمستقبل

---

1 – نزيف الحجر: ص.11

2– يوسف سامي يوسف :الخيال والحرية .الطبعة الثانية 2003.دمشق ..ص:155

3 – علي نجيب إبراهيم :ومض الأعماق ..الطبعة الثانية .2004 دمشق ..ص:173

4– نضال صالح:النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة :ص:49

والسارد يمزج بين مكونات هذه المشاهد، فتنداح أسطورة الزعامة والعظمة وأسطورة التداخل والتحول، والمسخ التلاشي..

إبراهيم الكوني في هذا النص الروائي، وظف الأسطورة، ورموزها وخطابها، ومنطقها لهندسة أحداث النص. باعتبارها عتبة فنية موغلة في الفكر البشري، يستأنس بها لإحداث التوازن النفسي والتواري خلف دلالاتها، لخلق توافق فني بينها، وبين الأحداث أياً كانت ، وفي أي عصر. فهي حمولة فكرية، وبنية فنية، يعول عليها الفنان لتحقيق أهدافه الفكرية والجمالية في لغة شعرية. يشع منها البعد العجائبي الغرائبي المنبثق من محاورة الناص للرسوم الحجرية، وجعلها أيقونة للماضي السحيق وأيقونة للحاضر الرهيب ..

فالرسوم الحجرية مادة فنية، وغطاء لغوي سرب منه خطابه الفلسفي، الذي يبحث، ويتساءل عن سر الوجود من محاورة ما هو موجود على لسان البطل أسوف. الذي يعاف أكل اللحوم ولم يعاشر امرأة، لينيط اللثام عن فكر متمكن من الواقع ويحاول تغييره بدون علم، ولا بصيرة .

هذا ما يشي به البطل أسوف الأمي، الذي يفلسف الوجود منبهراً من محيط لم يفقه بعد متغيراته ..

في "تزيف الحجر" يفتتح الكوني النص الروائي بنصوص موازية في بداية كل فصل ، وبهذه التقنية يحاول إزالة الغموض واللبس الذين يهيمنان على النص ، فيهيئ القارئ لاستقبال

الحكاية المحورية في الـــروايـــة، إذ يجسد النص التماثـــل القائـــم بيـــن عالمي والواقع الحقيقي، والواقـــع المتخيـــل. حيـــث يتـــداخل الواقعـــان ويشكـــلان فضاءً أسطورياً، يظهـــر من خـــلال علاقـــة التناقـــض بـــين الحيوان والإنسان. بين الحب والكره. بين الامتلاك والإبادة ..

هذه التقنيـــة هي المفتاح الدلالي، لفهـــم مجـــريات النص، وما ينجـــر عـــن فعل قتل الإنسان للإنســـان، ومـــن جـــدب. وفقـــر ودمـــار لعنـــاصر الطبيعـــة الصحراوية، التي يدور فيها الصراع بيـــن قوى الخير، والشر فـــي جو أسطـــوري. يشهـــد فيـــه تمثـــال الكاهن، و الودان على تراجيديا المـــوت الـــذي يخصب الصحـــراء، فيجري الماء، والعشب في عروقها.

تتمثل مادة الحكاية، في سر العلاقة القائمة بين الشخصية المحورية في الرواية (أســـوف) و الودان، التيـــس الجبلي المنقرض فـــي أوروبـــا منـــذ بـــدايات القرن السابع عشر، ولكنه ظل موجوداً في الصحـــراء الكبـــرى[1].

ثمة غمـــوض يحيـــط بهـــذا الحيوان، يقـــول عنه أسوف: إنه "روح الجبـــل " يعتصـــم به، إذا طـــورد. و في لحمه يكمـــن ســـر من أسرار الوجود، كمـــا يقول شيوخ الصوفية.

تقوم بين أســـوف و الودان علاقة سرية معقدة. يحـــل الـــودان فـــي جســـد أســـوف. ويرى فيه أسوف أباه، الذي صرعه الودان. لأنه لم يحافـــظ علـــى نذره بعدم صيـــد الودان. وعندما يجـــز قابيل رأس أسوف، وهـــو مصلـــوب على تمثال الكاهن و الودان. ينزل المطر الذي يطهر الأرض..

1- يؤكد هذا هامش الصفحة 8 من رواية نزيف الحجر

ولعل عنصر الإدهاش في هذا العمل الروائي، كامن في هذه اللعبة الأسطورية، التي يقيمها إبراهيم الكوني، حيث تشكل النصوص الموازية في "تزيف الحجر" مفتاحاً تحليلياً أساسياً ، إذ يصعب فهم جوهر عمل الكوني الروائي دون النظر إلى علاقة التناسخ، التي تقوم بين الحكايات التي يرويها، والنصوص التي يقتبسها، ويفتتح بها فصول رواياته.

حيث نجد علاقة تواز، وتداخل، تقوم بين الاقتباسات التي يضعها الكاتب في بداية الفصول. وما يحدث في الرواية. هذه النصوص هي المنظار الذي يوجه القارئ، لامتلاك الراهن الأسطوري، الذي ينبعث من ثنايا هذا النص المتفرد في لغته وشخوصه، وغرابة أحداثه .

هذا ما يجعل القارئ مأسوراً، يتتبع النص ووقائعه، لما وفره النص الموازي من أبعاد معرفية، وفنية وجمالية، وهنا موطن سر التفاعل النصي الذي يعمل على توجيه القارئ. وبناء النص، وكشف الراوي. رغم الأقنعة التي يتوارى خلفها. فهي مفاتيح تمكن القارئ من معرفة عالم الكوني الروائي والوقوف على فلسفته، ورؤيته الفنية. التي من خلالها كشف زيف الواقع الذي نعيشه في وطننا العربي، رغم الأصباغ التي تطلى على وجهه، فهو قاتم قتامة موت أسوف ..

الأسطورة وأجواؤها. تعمل على تفكيك البنية المجتمعية في الرواية العربية المعاصرة[1] . وتبرز التناقضات المهيمنة في نسيج العلاقات الاجتماعية

1- نضال صالح:النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة :ص.88

نزيف الحجر[1] " قابيل أين أسوف "

يمكن أن نستخلص من العلاقات المحورية الناشئة في رواية (نزيف الحجر) أن الأسطورة تفسر الحكاية، وتنسج بناءها الفني، ووقعها الجمالي، فتصبح جزءاً من لحمة الحكاية، عبر رموزها، وغرابة المشاهد المعروضة في كل فصولها(الأيقونة الحجرية، الهاوية ونجاة أسوف، التحول رافد الريح هروب أسوف من الجندية، رحلة الجسد، موت الأم...ونزيف الحجر..)

أين تجلت بوضوح اللعبة السردية، التي تمثلت في اعتماده التقنيات السردية التالية : التداعي والتداخل، وكثافة الوصف، والتلاعب بأزمنة السرد، ومزج الأصوات والخطابات المتعددة[2] المختلفة في تفاعلها معرفياً وفنياً[3] .

يضفي تمثال الكاهن و الودان، المنحوت في وجه صخرة عظيمة تقوم وسط الصحراء الكبرى؛ غموضاً ساحراً على بداية الحكاية، ثم تبدأ خيوط هذه الحكاية الأسطورية، تنحل على خلفية نمو العلاقة بين أسوف، و الودان، عندما تحل روح الودان في جسد أسوف، يبدأ الصراع وعبر التذكر، والتداعي يعرض تحولا ت الودان

- **الودان ينقذ والده أول مرة، ثم يصرعه بعد مطاردة أسطورية عنيفة**
- **الودان ينقذ أسوف من الهاوية، بعد المصارعة اليائسة معه --**
- **يأخذ الودان مكان الأب. فيصبح أسوف يرى أباه في عيني هذا الحيوان الذي يمثل روح الجن في نظر سكان الصحراء الكبرى.**

1- نزيف الحجر من الصفحة 143 إلى 147

2- عثمان الميلود :شعرية تودوروف ص:38

3- محمد معتصم : الرؤية الفجائعية : منشورات الاختلاف الطبعة الأولى 2003..ص:136

من خلال الخطاب الأسطوري (المسخ والتحول) يتدفق السرد، ويكشف العلاقة التي تقوم بين أسوف و الودان، فيمتنع عن صيده، ويفي بالنذر الذي نذره والده، ولم يستطع أن يفي هو نفسه به. و ينفتح المجهول على نهاية الحكاية..

يحضر قابيل، والضابط الأوروبي، الذي يهديه البنادق، والسيارة والطائرة العمودية، التي تمكنه من تمشيط الصحراء بحثاً عن قطعان الغزلان التي أبادها. وجعلها تهجر الوديان. وتلجأ إلى قمم الجبال، الأمر المخالف لطبيعتها الملتصقة بالسهل الممتد في الصحراء.

ظهور قابيل في الصحراء ينبهه بالقتل، لأن الناص قد مكنه من أسرار أسوف. ووضعه في موقف المنتصر، بما يملك من سلاح. وفتوة مقابل أسوف البطل الصحراوي الشيخ المنهك. بالإضافة إلى إشارات النصوص الموازية، التي هيأت القارئ لحادثة القتل.

إن قابيل يعرف أسطورة تحول أسوف إلى ودان، وهروبه من جنود الطليان، ويعرف سره كمرشد للسياح. ويعلم أن أسوف لا يرغب في من يقتل الودان للاعتبارات السابقة، كما قدم قابيل في صورة بشعة وخاصة قبل الذبح. فالسار قد أحبك الفعل الروائي، وضغط بتقنياته إلى النهاية المأساوية .

فبعد البحث المضني عن الغزلان و الودان، وبعد تعطش قابيل إلى أكل اللحم، تبدأ المأساة. وعندما ينكر أسوف معرفته بمكان الودان. يقوم قابيل بصلبه على صخرة تمثال الكاهن و الودان. عندما يغطي أسوف جسد الودان الأسطوري، وتلامس يد الكاهن رأس أسوف ؟..

إننا هنا في موضع تقاطع حكايات، وأساطير مستدعاة من ثقافات مختلفة،
- مشهد الصلب وسط الصحراء على نصب وثني
- قابيل الذي يستدعى من أسطورة بدايات الخلق وتعمير الأرض، ليقوم بالقتل.
كل هذه الأساطير تتضافر، لتجسد في النهاية مشهداً من مشاهد أساطير الخصب، وحلول القتيل في جسد الأرض العطشى، الذي يكشف تداخل أسطورة الخصب بنسخها الفرعونية والفينيقية والرافدية

السارد غمر النص الروائي في الأسطورة، وفي لغتها. فهي حاضر في السرد والوصف والحوار والمناجاة.

يقول إبراهيم الكوني في هذا المجال (السرد لا يبقى سرداً، والرواية لا تصير رواية، إذا لم تتكلم لغة الأسطورة)[1]

في هذا المشهد، الذي تنتهي به الرواية، يكشف الكاتب رسالة النص الأدبي مازجاً بين حكاية قتل قابيل أخاه هابيل. ومقتل إله الخصب، أوزوريس أو تموز أو أدونيس.

يقول إبراهيم الكوني"وجودنا لغز،لا يكتمل وجوده إلا بوجود الثالوث:
الرواية، الخلاء، الأسطورة. الرواية روح اللغز، والخلاء جسده، والأسطورة لغته "[2]

إبراهيم الكوني يعمل على تشكيل عالمه الروائي، بهذه المقومات، هي أقنعة فنية تجعل النص متماسكاً رغم غرابته، و تقنية جمالية لها سحرها في نفوس المتلقين، لأنها ترجمان للواقع الذي يعمل السارد على كشف تناقضاته، والوقوف على أسراره وألغازه ...

---

1 – إبراهيم الكوني:صحرائي الكبرى.الطبعة الأولى.المؤسسة العربية. بيروت. 1998 . ص 16.

2- م.س:16

(لوح قابيل بالسلاح في الهواء مهدداً، فتراجع مسعود. تسلق الصخرة من الناحية الأفقية. ضحك في وجه الشمس بوحشية، ثم انحنى فوق رأس الراعي المعلق. أمسك به من لحيته، وجر على رقبته السكين بحركة خبيرة... خبرة من ذبح كل قطعان الغزلان في الحمادة الحمراء. لم يصرخ أسوف، ولم يعترض، ولكن مسعودا هو الذي صرخ، فتردد صدى الصرخة في القمم المجاورة.

استجابت الجنيات بالنواح في الكهوف، وتصدع الجبل. أسودّ وجه الشمس وغابت ضفتا الوادي في المتاهات الأبدية.

ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة :

- لا يشبع ابن آدم إلا التراب !

تقاطرت خيوط الدم على اللوح الحجري. فوق اللوح المدفون إلى نصفه في التراب كتب ب"التيفيناغ " (أبجدية الطوارق) الغامضة التي تشبه رموز تعاويذ السحرة في "كانو" عبارة. " أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال، أن الخلاص سيجيء عندما ينزف الودان المقدس، ويسيل الدم من الحجر. تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة، تتطهر الأرض، ويغمر الصحراء الطوفان ".

استمر نزيف الحجر على اللوح المحفوظ في حضن الرمل. لم يلحظ القاتل كيف أسودت السماء، وحجبت السحب شمس الصحراء.

قفز مسعـود في السيارة، أدار المفتاح في اللحظة التي بدأت فيهـا قطـرات كبيرة من المطر، تصفـع زجـاج اللاندروفـر، وتغسـل الـدم المصلـوب على الجدار الصخري.)[1]

في هذا المشهد الدرامي، تتداخل الحقول التناصية بكثافـة، جسـدها التصـوير اللغوي الفتان، فتنداح وتتزاحم المـدلولات فـي ذهـن المتلقـي، لتأويـل ملفوظات النص الغريبة. الذي تمتزج فيه أساطير اليونان بالرومـان، وبكـاء الجان بتصدع الجبال، واسوداد وجه الشمس بغياب ضفتي الوادي، فتتكلـم الـرؤوس المقطوعة. وتنطق الرسوم المحفـورة منـذ آلاف السنيـن ...

بهذه الخاتمة التموزية، ينهي إبراهيم الكـوني واحـداً مـن الأعمـال الروائية العربية، التي تمثل واقعية سحرية، منطلقـة من ثنايـا الصـحراء أين تمتزج الاقتباسات القرآنيـة بعبارات الصوفية، وأساطير الصحراء الكبرى بالتراجيديا اليونانيـة، في نص مفتوح على واقع، وأفق زاخر بالمفاجـآت والتفلسف حول الواقع الاجتماعي. والمصير الإنسـاني، الـذي منـه تتفاعـل الموجودات في هذا الكون بالموجود في الواقع ...

وما يعكس أدبيـة التناصية في هذا الملفـوظ الروائي، امتزاج خطاب المفارقة بالخطاب الأسطوري، ورموزه التي تخترق اللغة. وتلونها بـالغموض. هـذه اللغة التي تسعى إلى الانفتاح، والتسرب. وامتلاك قـدرة التعامل مع ما يقال ويفكر فيه مستعملو اللغة[2]. وما يمكن القـارئ من فك كثافة اللغـة هيمنـة المسحة التهكمية الساخرة من الأحداث التي تبرر الوقائع. وتجعل القراءة ممكنة باعتبارها صورة للواقع المؤلم :

1- نزيف الحجر من الصفحة .ص : 147.146

2-بشير القمري : مجازات .دار الآداب بيروت الطبعة الأولى 1999.ص:77

(وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة :

- لا يشبع ابن آدم إلا التراب !)[1]

النبرة الحزينة الساخرة المنبعثة من بين شفتي رأس أسوف المقطوعة تنذر بالسخط. وتنبئ بنهاية الحدث. وانفتاح النص على الفاجعة ..

هذا المزج للخطابات، والملفوظات التناصية في ردائها الغريب، والساخر المتهكم من فداحة الوقائع الناتجة عن أسباب واهية، لا يبررها إلا هذا الخطاب المفارق، الذي يخلق عدة إمكانات لتواجه المعنى والكون[2] ، ويعطيها حضورها الفني، الذي به تسمو لغة الرواية إلى مصاف الشعر، فتصبح الكلمة لها قانونها الخاص. وإيقاعها المتميز، فتهيمن الوظيفة الشعرية[3]، ويصبح التعامل مع النص، وإحالاته هو ما يدهش القارئ، ويحقق التداخل النصي أبعاده المعرفية، والجمالية من خلال فعل القراءة ...

إن موت البطل أسوف مذبوحاً، مصلوباً على صخرة، محفور على صفحتها رسوم ما قبل التاريخ، هو موت رمزي. يدين المجتمع الذي أفرز شخصية قابيل الذي أجهز على عجوز كان وفياً للنذر، وتمسك به. فلم يخبر عن الودان المطلوب ..

هذا المشهد الروائي، يظهر التقابل، والتضاد في صراع الرغبات، بين واقع متفسخ مدمر يعيشه الرجل الأزرق في ربوع الصحراء، والواقع المتخيل في النص.وهذا ما يحاول كشفه السارد من خلال هذا التقابل،وهذه التقنية السردية

1- نزيف الحجر .ص .147.

2- ينظر عبد الواحد لؤلؤة : موسوعة المصطلح النقدي .المجلد الرابع ص.13.

3-الطاهر روابنية:تضافرالشعري والأساطيري.تجليات الحداثة.ع/3.معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران.ص 86

الأسطورة ومنطق التبرير :

إن جوهر الأسطورة، لا يكمن في الأسلوب، ولا في طريقة السرد، ولا في التركيب النحوي، وإنما يكمن في الحكاية التي تحكيها[1] . والأسطورة في (نزيف الحجر) مبثوثة في كل فصول الرواية، ماثلة في الخطاب، ولغته التي تفجر أحداث هذا النص، وتبررها ..

الأسطورة والفلسفة والدين والسحر كانت تتداخل، لتشكل نمطاً معيناً من التفكير، أو الذهنية التي سميت LA MENTALITE CONFUSSIONISTE الذهنية الإلتباسية في مقابل الذهنية العلمية SCIENTIFIQUE [2]

هذه الذهنية التي تؤمن بالغيب، وتبرر الوقائع تبريراً ميتافيزيقياً، تعيدها إلى قوى غيبية (الجن، والأرواح، والكهان، والتمائم ...) هذا منطق العجز، الذي يجعل التوافق، والانسجام في تقبل الواقع رغم غرابته . والمعتقد الأسطوري هذا متجذر في الذهنية العربية. يلون الحياة ويفسر العلاقات والأحداث...

ولعل هذا ما دفع النـاص إلى تكثيف هذه التقنية، لطمس أبعاد الواقع الذي يدينه..

أسطورة التحول(الشخصيات الأسطورية)

استعان الروائي بشخصية قابيل، وقصتها في رواية (نزيف الحجر) لكثافة دلالتها. لأن الفكر البشري عرف قصة هذه الشخصية، منذ ما قبل التاريخ. وهي تحمل أبعاداً سميائية، تمكنها من الانزياح

1- ينظر خليل أحمد خليل : مضمون الأسطورة في الفكر العربي : ص.12

2- م.س :ص:17

فهي حاضرة في التاريخ، وفي الأديان، وفي الخرافات، والحكايات الشعبية ... شخصية قابيل زئبقية الدلالة. لا يقبض عليها حتى تنفلت. هذا ما أسعف الناص في تشكيلها وإضفاء الأصباغ عليها ...

قابيل والتاريخ :

قابيل كان على خلق قاس، وصارم، ولكنه استطاع أن ينجح في الفلاحة، ليصبح مزارعاً بارعاً...هابيل تميز بطيب الخلق، وبرغم ذلك فإنه تمكن من أن يصبح صياداً ماهراً ... قررا يوماً أن يتقربا لله بقرابين، وأضاح من ثمار عملهما. فتقبل من هابيل، الأمر الذي أغضب قابيل فكره أخاه، وقام عليه وقتله، وأخفى جريمته ولكن الذات الإلهية استجوبته بالسؤال الصارم "يا قابيل أين أخوك هابيل ؟ ومنذ ذلك اليوم، ساد اعتقاد لدى الإنسان القديم، يفيد بأن فعل قابيل هو الذي وضع الحجر الأول للحسد والقتل والحروب [1]

قابيل والقرآن الكريم :

يروي لنا القرآن الكريم قصة هابيل وقابيل. حين وقعت أول جريمة قتل في الأرض . فكانت حواء تلد في البطن الواحد ابناً وبنتاً فيحل زواج ابن البطن الأول من البطن الثاني ... ويقال أن قابيل كان يريد زوجة هابيل لنفسه . فأمرهما آدم أن يقدما قرباناً ، فقدم كل واحد منهما قرباناً ، فتقبل الله من هابيل ، ولم يتقبل من قابيل لحكمة ارتضاها . فاشتعلت نار الحسد والحقد والغيرة في قلبه.

1- تعليق ديمتري ميكولسكي نزيف الحجر. ص: 152/151

فأقبل قابيل على قتل أخيه هابيل ، ولما نفذ الفعل احتار في الجثة، ولم يكن دفن الموتى معروفاً بعد. وحمل الأخ جثة أخيه إلى أن رأى غراباً يدفن غراباً ميتاً، حيث ساوى أجنحته إلى جواره، وبدأ يحفر الأرض بمنقاره ووضعه برفق في القبر، وعاد يهيل عليه التراب، ثم طار في الجو، وهو يصرخ هذا المشهد الحيواني أثار قابيل، اندلع حزنه على أخيه هابيل كالنار فأحرقه الندم. اكتشف أنه هو الأسوأ والأضعف، قد قتل الأفضل والأقوى واهتز جسد القاتل بالبكاء، ثم أنشب أظافره في الأرض، وراح يحفر قبر شقيقه، ثم أهال عليه التراب والندم يعتصر قلبه ...

قال تعالى :

(وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ. لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يدي إليك لَأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ)[1]

<u>قابيل في الرواية</u>

في موقف شديد الحرج من حيث سيولة أحداث الرواية، وتبرير انسجام حركات أبطالها، يقدم الراوي البطل قابيل في مشهد أسطوري يبرر الفعل الذي سيعقب هذا المشهد، أين يتحول فيه قابيل من الصورة الآدمية إلى صورة حيوانية مستلهماً أحداث التاريخ، والدين بالأسطورة فيكشف الروائي تشخيص صورة البطل قابيل مازجاً بين حكايات التحول والمسخ والقتل ..

1- سورة المائدة الآية 28/27-

-1- (قصتــه مــع اللحــم بــدأت منــذ الرضــاعة ...

مات الأب مطعونــاً بالسكيــن عندما حبلت به أمــه. ومـــاتت الأم متأثـــرة بلدغة أفعى بعد ولادتـــه بأسبوع. ورثــت تربيتــه خالته، فسقتــه دم الغــزال في إحدى الرحــلات بالحمادة عملاً بنصيحــة أحــد الفقهــاء. قــال إنهـــا التعويــذة الوحيدة التي تستطيــع أن تغسله من النحس، وتحمي بقيــة أهلــه وأقاربــه من اللعنة التي تلاحقه منذ أن كان نطفــة فــي بطــن أمه. لكـــن الخالــة وزوجهــا ماتا عطشاً في تلك الرحلة، والتقطــت قافلــة عابرة الطفل الرضيع، وهو يحشــو رأسه في جوف الغــزال، ويلعق الدماء والــروث فــي البطــن المبقــور ...

لم يكن رب القافلــة ليلتقط الطفــل لو علم بماضيــه ...(كان) الملاك الصغيــر سببــاً في نكبته. بــارت تجارته، واستولــى قطاع الطــرق فــي الصحـــراء على قطعانه، ونهبوا قافلة له متوجهة إلى تمبكتو..) [1]

-2- قابيل أيضاً لقبه أقــرانه ب << ابن يم يم >> بعــد أن اشتهـــر بحبــه للحم . النيئ ويحدث عندمـــا يتشاجـــر مـــع أولاد الجيـــران أن ينعتــوه:

- يا منحــوس يا آكــل لحــم أمــه وأبيــه بالتبــني ستأكــل كــل اللحـــم الذي فــي الدنيــا يا ابــن يــم يــم الشيطــان) [2]

من هذين المقطعين السرديين، يشخص الروائي أبعاد شخصية قابيل منذ أن كان نطفة في الرحم إلى ولادته، ثم تربيته، وما رافق هذا من تحـــول

1- الرواية . ص 91

2- الرواية . ص:95

موت ودمار، وخراب للممتلكات، وهــلاك لكل من اقترب من هــذه الشخصيــة المدمرة. آكلة اللحوم، ولو كانت بشرية ...

شخصيــة البطل التاريخية، والأسطورية، والواقعية في الرواية، هــي صــورة تكاد تنطبق على مجريات الواقع في عصر المدنية، والتقدم العلمي والتكنولوجي وكأن إبراهيــم الكــوني، يجسد هذا الواقع. ويتنبأ بما سيحــدث مــن دمــار وخراب في هذه الأرض..

-3- (هنــا، في الطريــق، قبل أن يبلغوا لعوينات، حــدث ما تناقلتــه الأهالي، ونسجوا حوله الأساطيــر. روى لهــم الشــــاب، فقــالوا إنهــم رأوا المعجزة لأول مــرة في حياتهم. شاهــدوا إنسانــاً يفلت من الأسر، ويتحــول إلى ودان، ويعــدو نحو الجبل، يتقافز فوق الصخــور فــي سرعــة الريــــح غير عابئ بمطر الرصاص الذي ينهال عليه من كــل جانــب . فهــل رأيتــــم إنســاناً يتحــول إلى ودان ؟ هــل رأيتــم إنسانــاً ينجو من رصاص الطليــان وهــو يجــري على قدمين حتى يختفــي في ظلمات الجبال ؟

الصوفيــون الحكمــاء في الواحة هزوا رؤوسهم من الوجد، وألقوا بالبخــــور في النــار، وأجمعوا : ذلك ولي من أولياء الله)[1]

السارد في هــذا المقطع الروائي اتكأ على الخطاب الأسطوري، حيــث اعتمــد منطقه ولغته في تشخيــص مشهد الفــرار. وتحول أسوف إلى حيوان السحنة الأسطورية جســدت الفعل الروائي هنا، وباركها الصوفيون والحكمــاء في جو مهيــب يدعــو إلى الخشــوع، والامتثال لإقناع المتلقــي، وتبريــــر الحــدث الروائــي..

1-م.س:ص84/83

-4-(أمام الجسد المصلوب على الحجرة، وقف قابيل. ضرب رأسه بكلتا يديه كي يخفف من سطوة الصداع، تدلى من فمه خيط طويل من اللعاب ولمع تحت شعاعات شمس الأصيل، وسقط على الأرض...

-(قرع قابيل رأسه بقبضته، وصاح في مسعـود :

- تذكرت. هذا هو الحيوان الذي جاءني تلك الليلة. هذا هـو الشـيطان الذي رماني في الهاوية. كيف أخذتني الغفلة؟ كيف نسيت؟

ما الذي جاء من هناك إلى هذا الخلاء الخالي؟ تذكرت كنـت أمسـك بقرنيـه. بقرني الشيطان ذاك.ها..ها..انظر بالله إلى قرنيه أليست تلك قرون الشيطـان الرجيـم التـي وصفهـا القـرآن ؟هـا..ها..ها..

تقاطر المزيد من اللعاب في خيوط رقيقة. وكلمـا تلـوى فـي ضـحكاته الهستيرية، تدفقت خيوط اللعاب اللماعة حتى شعر مسعود بالاشمئزاز.)[1]

نستخلص من تداخـل هـذه الأصـوات

	الأسطورة/التاريخ	الديـن	الروايـة
قابيـل	قتل الأخ	قتل الأخ	قتل الإنسان
الدافـع	الغيرة والحسد	الغيرة والحسد	الطغيان والتجبـر والانصـياع للنزوات
النتيجـة	غضب الرب	النـدم والحسـرة	غضـب الطبيعـة وبكاء الجان تكلم الـرؤوس المقطوعـة والرسـوم المحفورة

1- م.س:ص144

إبراهيم الكوني في هــذه الرواية، استلهم النص الغائب الذي يحيل عليه الحقــل الدلالـــي للملفوظ "قابيل" . من هذا الوصف الأسطوري الحلولي. الــذي ألقى الضوء على جانب مظلم من شخصية "قابيل" ، وهو يتأهب لذبح أســـوف فيتحول من إنسان إلـــى صورة حيـــوان مسعور، وهذه أبشع صورة، تهيـــئ القارئ لتقبل الأحداث اللاحقة، وتثير فيه الاشمئزاز، والتقزز من هذا البطـــل الدرامي المتعطش لسفك الدماء ...

ج – سيمياء العنوان:

العنوان سؤال إشكالي ينتظر حـــلاً، والنص هـــو الإجابة عن الســـؤال الإشكالي، هذا الذي يحيل على مرجعيـــة النص المركبـــة من دلائل تبرز طبيعة النـــص. (ويوجه تفكيرنـــا في العمـــل في اتجاه خاص، أو يؤكد لنا أهميـــة عنصر خاص في العمل)[1]

والعنوان كما يقول جـــان بيار ريني كارت jean pierre renecart عنصـــر غواية،وإغراء للقـــراء. هو مقدمة المغامرة الإبداعيـــة. وواجهـــة دورها جذب ولفت انتباه المتلقي .

وظيفـــة العنـــوان الأولى هي إثارة المتلقـــي . فهو فاتح الشهيـــة لقـــراءة النـــص apéritif حسب رولان بارث Barthe . وهو وسلطة تخاتـــل القـــارئ وتشـــده إلـــى قراءة النـــص، وتشحـــن فعـــل التأويـــل لديـــه بإمكانـــات متعـــددة، عبر تقنية الإغراء، والإدهاش، والتشويش بالاستحواذ على تفكيره ومشاعره بالتحريض، أو المواجه[2]

العنوان بنية مستقلة، ذات بعد تواصلي تداولي بين عناصـــر الفعـــل الإبـــداعي

1– روبرت شولتز :عناصر القصة.. ت/محمود منقد الهاشمي .دار طلاس .ط.1 /1988.ص:39

2 – الطاهر روابنية : النص الأدبي وشعرية المناصصة : مجلة اللغة والأدب ص365 العدد12/1997

(المبدع والنص، الناشر والنص، القارئ والنص)، وتحيل إلى مرجعية ما للتأثير في القارئ، الذي يقدم له معرفة كبرى، لفهم النص، وضبط انسجامه، وفهم الغامض منه. وهو وسيلة إجرائية في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي[1].

يتميز عنوان رواية "نزيف الحجر" بالقصر، يتركب من ملفوظين لسانيين هذه الخاصية تستلزم قرائن فوق لسانية توحي وتحدد دلالة النص.

إن صورة الأشكال الإنسانية المطموسة الملامح، واللون الأحمر الطاغي على الغلاف، كثفا دلالة العنوان. وجسدا أبعاده الرمزية[2] والجمالية ... .

إن تقاطع الأيقوني مع اللساني، يشكلان نسقاً سيميائياً . لأن الصورة نسق سيميائي غير دال بنفسه، يشتغل وفق علاقة خاصة بين مجموعة من العناصر،التي تحدد لها خصوصيتها، وتمايزها

العلامة اللسانية، تتميز بالطابع الاعتباطي في علاقة الدال بالمدلول، والعلامة الأيقونية عكسها، تتميز بخاصية تعليلية. تكون العلاقة بين الدال، والمدلول علاقة مشابهة، ومطابقة. فهي تقدم نفسها في شكل كلي. تفرض على القارئ تصورها بوصفها وحدة شاملة متجانسة، تنتج الصدمة le choc لدى المتلقي في تأويله للعلامة الأيقونية . وهذا ما يستلزم إقحام ملفوظات لسانية إلى جانب الخطاب البصري، لإحداث شرخ في التواصل، وتوجيه الدلالة وحصر مجالها في المقصد الذي يتوخاه الناص والناشر.وهذا ما يجسده مناص رواية "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني...

1- محمد مفتاح : دينامية النص ص 161 طبعة 87 الدار البيضاء

2-عبد الرحمن طنكول :خطاب الكتابة وكتابة الخطاب مجلة كلية الآداب فاس عدد9 طبعة 87 . صفحة.135

إن التركيب اللغوي القصير الذي وسم أعماله، خاصية أسلوبية أضفت على نصوصه نوعاً من الغموض، والإبهام الذي سرعان ما يزول بعد القراءة المتأنية .

من هذه الزاوية يتنقل هذا الدال من كونه دال تعيين إلى دال تضمين، فتنزاح دلالته، وتتداخل وتشابك التأويلات لدى المتلقي لتحليل شفرات هذا الملفوظ. وهذا ينج التشويش في الفهم، لأن العنوان كما يقول أبمرتو أيكو عليه (أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها)

فالعنوان جملة اسمية، وكما هو معلوم، الاسم يدل على الثبات، ولكن هذا ما لا نلاحظه هنا، فهو يوحي بالحركة اللامنتظمة، التي شملت كل مشكلات النص الروائي، من البداية إلى النهاية. حركة واضطراب عنيف مدمر.

النزيف الذي وسم هذا النص، طغى على مفاصل الرواية، وغطى الدينامكية الروائية في كل تضاريسها، التي عرضتها في جميع المجالات الحياتية التي ترمز إليها . من هذا العنوان اللافت نجد الكاتب يضع القارئ في مواجهة مع النص وأحداثه ..

من الفاتحة الأولى، يتعرف القارئ على النص، أين تبدأ لغة الانزياح عن المألوف. حيُث نسب التركيب ما يختص بالأحياء إلى الجماد . وهنا تتفتق براعة السارد في انتقاء معجمه اللغوي، وبناء تراكيبه اللغوية. ونسج فضائه النصي. من هذا العنوان تنداح كثافة المعنى، وتعدد الدلالة، عصب بناء هذه الرواية .

فإذا حاولنا مساءلة هذه البنية اللغوية في أبعادها النحوية والتركيبية والدلالية، فسنجد مدلول هذا الملفوظ، قد غطى الفعل الروائي منذ أن تأهب أسوف لاستقبال السياح في الصحراء ، إلى مشهد ذبحه على النصب الوثني.

إذا كان المعنى المعجمي لملفوظ (نزيف) مختص بخروج الدم من جسم الإنسان بغزارة، أو إخراج الماء كله من البئر، أو تعني انقطاع حجة الخصم . فإن هذه المعاني شكلت لحمة النص، وتحكمت في المسار الدلالي للحدث الروائي.

فالرواية راكمت بين هذه الدلالات. وشكلت نسيجاً روائياً جمع بين المفارقات، واللامنطق، واللامعقول منصهراً في ثوب الأسطورة .وهذا ما يجسد البعد الجمالي لهذا الملفوظ . وتأثيره في المتلقي ...

الفصل الرابع

المتفاعلات النصية الدينية و أسلبة اللغات والخطابات

إبراهيم الدرغوثي "القيامة الآن "

عبد الحميد بن هدوقة " ريح الجنوب "

1-المفارقة وتعدد الأصوات في الخطاب الروائي

2-المتفاعلات النصية وبنية النص في رواية "القيامة الآن"

3- المتفاعلات النصية ومبدأ الخرق والهدم في رواية "ريح الجنوب "

1.1- المفارقة والخطاب الروائي :

المفارقة مصطلح هو ترجمة لمصطلحين اثنين: الأول PARADOXE والثاني IRONIE . وهو قديم جداً، ورد في جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين أوقع بهم سقراط في محاوراته. والمفارقة طريقة معينة في المحاورة، تعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة. وهي شكل من أشكال البلاغة، الذي يظهر المدح في صيغة الذم. والذم في صيغة المدح[1] .

ومن الواضح أن المفارقة نشأت في أحضان الفلسفة اليونانية، لأن كلمة PARADOXE مكونة من مقطعين البادئة PARA، وتعني المخالف أو الضد، ومن الجذر DOXE الذي يعني الرأي ، فتصبح هذه الكلمة تعني ما يضاد الرأي الشائع[2]

في المعجم الأدبي المفارقة تعني، رأياً غريباً مفاجئاً، يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور، و ذلك بمخالفة موقف الآخرين، و صدمهم فيما يسلمون به[3] أما نصرت عبد الرحمن، يعتبر المفارقة ترجمة لـ IRONIE ... والتناقض لـ PARADOX . ويشرح المفارقة عند الغربيين. فهي تعني (التعبير عن موقف ما على غير ما يستلزمه ذلك الموقف، كأن تقول للمسيء تهكماً أحسنت؟ أو للمخطئ يا للبراعة؟ و المفارقة حدوث ما لا يتوقع)[4].

أما التناقض، هو أن يكون في العبارة تعارض ظاهري، و لكنها بعد تفتيشها تظهر متسقة. فعندما تقول لسائق مندفع، تمهل لتصل مبكراً، يحسب سامعك أنك قد وقعت في تناقض حقيقي. فالبكور في الوصول يتطلب سرعة السير لا التمهل، ولكنه إذا فحص العبارة. وجد أن السرعة تقود إلى المهالك . وهذا يؤدي إلى تأخير الوصول[5]

1- نبيلة إبراهيم : المفارقة . مجلة فصول نقلا عن عالم الفكر .ص 71.العدد الثالث 1997

2- وهبة مراد : المعجم الفلسفي . ط.3 .القاهرة .1979. ص417

3- عبد النور جبور : المعجم الأدبي ص 250

4-5- نصرت عبد الرحمن:في النقد الحديث . ط.1. الأقصى .عمان 1979.ص63.62.61

أما كمال أبوديب فقد ترجم مصطلح PARADOXE بالمفارقة الضدية[1] المفارقة ميزة أسلوبية، ومهارة لغوية، وهي نتاج فعل ذهني مرتبط بأساس جوهري، وعميق في النفس التي تصوغه. فبناء النص على المفارقة، يرتبط بخصيصة من خصائص الفكر الإنساني، وما يحيط به في هذا الوجود، ألا وهو التناقض والتضاد والسخرية[2] ، الذي يبصم النص بطابع الغرابة والضبابية والالتباس، ويولد تعدد المعاني، ويتم عبره التواصل. وتبادل التأثير بين البات والمتلقي. فيحقق العمل الإبداعي أثره الجمالي .

إن إدراك، وتذكر الأشياء يقتضيان امتلاك المتلقي المعرفة الخلفية[3] خطاطة التفسير الجاهزة، (النموذج الإدراكي أو البنية الإدراكية، أو سنن التعرف)[4] . كما يقول بارت:(كل شيء في الرواية له دلالة) . فالمعنى داخل العلامة الأيقونة يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل ،لأن اللغة المسننة تساعد المتلقي على التعرف، والفهم، والتفسير،وتأويل الدوال المؤسلبة في الملفوظ السردي .

المتلقي حين يواجه خطاباً ما، يستعين بخبرته السابقة، لفك شفراته، وترميزاته، وفهم دلالاته. هذه المعرفة السابقة، التي تمكنه من التواصل مع الآخر، وتبادل التأثير. عبر الأطر والمدونات والسيناريوهات[5] والخطاطات

المفارقة لعبة لغوية ماهرة، و ذكية بين طرفين، صانع المفارقة و قارئها يقوم فيها البات باستثارة القارئ، و يدعوه إلى رفضها بمعناه الحرفي، حيث لا يهدأ بال القارئ، إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه، ليستقر عنده وبعد اكتشاف المفارقة، من خلال إدراك التعارض، أو التناقض بين الحقائق على

1- كمال أبو ذيب : في الشعرية .ص102

2- سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية . ط.1999.أربد .ص:13

3- محمد خطابي : لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ط:1 . 1991 بيروت ص: 61

4- سعيد بن كراد : السيميائيات . ص 80 .

5- محمد خطابي : لسانيات النص. ص: 312

المستوى الشكلي للنص. يدرك أن صفة المفارقة التقابل التعارض.

المفارقة سلاح هجوم[1] ، لها وظيفة هجائية، أخلاقية. وهي تقنية في الكتابة، تجسد مواقف الباث من المتلقي، ومن الباث نفسه . فتظهر من خلال توظيفها في النص السردي، مسحة السخرية، والفكاهة المبطنة بالاحتقار والشماتة والاستهزاء والذم. أو التعجب والاستغراب والاستنكار...

المفارقة طريقة في الكلام، يظهر بها الشخص المتكلم عكس ما يقصده بالفعل، فهي وسيلة يعبر بها الفنان عن موقف ما، على نحو مخالف لما يستلزمه ذلك الموقف[2]. هي وجه من وجوه الرفض ، و شكل من أشكال تضخيم العيوب، و تضخيم القيم المتدهورة .

هي آلية التناقض الظاهر، والانسجام الباطن. هذا التناقض الذي يوهم القارئ، أنه أمام موقف غير متسق، يدعوه إلى إنعام النظر، والتوقف لسبر أغواره وفهمه، ليكتشف عالم المفارقة وغرابته. هذا التناقض، هو آلية تُعين المبدع على بناء عالمه الروائي المؤثر

المفارقة والمتلقي:

المفارقة آلية في الكتابة الإبداعية، تستوقف القارئ، وتدعوه إنعام الفكر، والتدقيق فيما يقرأ ، لإزالة الغموض والتناقض الظاهر. هذا الغموض والالتباس، الذي يكتنف ملفوظاً ما، ينفتح له عالم المفارقة والغرابة، ويكتشف الانسجام. وتتحقق أدبية التلقي. ويحدث التفاعل والمتعة الأدبية .

المفارقة والمبدع :

تمكن المبدع من الانفلات من دائرة المباشرة في التعبير، الانفلات من

1- محمد العبد : اللغة و الإبداع الأدبي في الخطاب الروائي. ص: 227. 228

2- سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية . ط.1999.أربد .ص:13

القيود، والدخول في آفاق الضبابية الجمالية، والشفافية البعيدة[1]. يتخذها المبدع قناعاً يتوارى خلفه، لتمرير خطابات دون خوف الرقيب. كما تساعده في بنـــاء فضاء روائي ثخن، ملتبس يدعو القارئ إلى التمعن في اكتشاف الدلالات، التي تنفلت من ملفوظات المفارقة .

أسلبة اللغات والخطابات:

الأسلبة تعني المزج بين عنصرين لغويين، أو وعيين مختلفين، أو أكثر يشكلان ملفوظاً واحداً، في نسق سردي مكتوب، ضمن جنس أدبـــي. وخاصـــة جنس الرواية. هـــذه الخاصيـــة تطبع النص بالعمق، والغمـــوض والالتباس وتعدد الدلالة .

الروائي في هذا النص (القيامة الآن) الذي هو ممارسة دلالية[2] ؛ يصف لنا فيه القيامة، وأهوالها. والبعث والنشور، والجنة والنار من منظور يهـــيمن عليـــه البعد العقدي؛ حيث تتراءى فيه النصوص الدينية بكثافة ، وبمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم[3]

وكثافة التوظيف؛ تمكنه من مخاتلة القارئ، وأســـره لتتبـــع أحـــداث الـــنص والاستسلام لمنطقه دون مقاومة.

هي تقنية التجاوز، وأسلبة الخطابات المنقولة مباشرة، حيث تدمج فـــي نســـيج النص على لسان السارد. وتكون تارة تامة. وتارة أخرى ناقصة[4]. فهـــي مـــن الناحية الجرافية (الخطية) واضحة المرجع، لكنها من حيث التموقع في النص متباينة الدلالة، فتضفي عليه تارة ضلالاً تتسم بالمفارقة الساخرة. وتارة أخرى

1- م.س: ص: 13

2- رولان بارث: نظرية النص : تعريب وتعليق محمد خير الباقعي .مجلة العرب والفكر العالمي العدد الثالث 1988 عدد خاص عن التناص والتأويل ص:93

3- م.س :ص:96

4- محمد خطابي : لسانيات النص. ص: 41. 42

° الملفوظ هو كل جزء من الكلام يقوم به متكلم ، وقبل هذا الجزء وبعده هناك صمت من قبـــل هـــذا المـــتكلم تعريف سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الرائي الصفحة17

وبالاستغراب. وطوراً بالاستهجان أو التعجب... عارضاً أزمة السلطة في الواقع الحياتي في ممارستها للسلطة .

السارد يركز على الملفوظاتْ الدينية إلى درجة أن ملفوظ ""قال أبو هريرة"" أصبح لازمة في هذا النص الروائي، الذي يحيل على مضمون السنة النبوية الشريفة. وهندس من خلاله حركات البطل من بداية الرواية « القيامة الآن » إلى نهايتها.

سنركز في هذا البحث على دراسة النصوص الموازية، و التناص .

ـ النصوص الموازية :

عنوان الرواية : القيامة الآن

عناوين الأجزاء

الجزء الأول: علامات القيامة من الصفحة 5 إلى 19 ـــــ 15 صفحة

الجزء الثاني: البعث و النشور من الصفحة 20 إلى 66 ـــــ 47 صفحة

الجزء الثالث: نعيم الفردوس من الصفحة 67 إلى 74 ـــــ 8 صفحات

الجزء الرابع: أبواب الجحيم من الصفحة 75 إلى 82 ـــــ 8 صفحات

1- العناوين الفرعية في الجزء الأول(علامات القيامة)

- يأجوج ومأجوج من الصفحة:6 إلى10
- الأعور الدجال من الصفحة:11 إلى 13
- الدابة من الصفحة 14 إلى 16
- قرون الشمس من الصفحة:17 إلى19

2- العناوين الفرعية الجزء الثاني (البعث والنشور)

النفخ في الصور من الصفحة:20 إلى 20
إنهم يسرقون القمر من الصفحة 21 إلى 21
نفخة الفرع من الصفحة :21 إلى 22
ليلة الفزع من الصفحة22 إلى23
الشياطين الطائرة من الصفحة24 إلى24
والشهيري يعاود الظهور من الصفحة:24 إلى25
نفخة الصعق من الصفحة25 إلى25
الرقص مع الذئاب من الصفحة :25 إلى 27
انتحار ملك الموت من الصفحة :28 إلى 29
دراكيلا من الصفحة:29 إلى 34
الأول ... والآخر من الصفحة: 34 إلى 36
صاحب الدابة من الصفحة :36 إلى 37
نفخة البعث من الصفحة :37 إلى 39
مدينة الجماجم من الصفحة:39 إلى 42
الشفيع من الصفحة :42 إلى 43
ذو الرجل الخشبية من الصفحة:43 إلى 47
حفل ساهر على شرف الجماجم من الصفحة :47 إلى 50
الخطبة من الصفحة:50 إلى 51
وزير الرعاية الاجتماعية من الصفحة:51 إلى 53

العادل من الصفحة : 53 إلى54
صيد الخنازير من الصفحة 54 إلى 55
السراط من الصفحة :55 إلى 56
عقارب جهنم من الصفحة :56 إلى57
الوعد الحق من الصفحة :57 إلى 59
حفل بالمسرح الروماني بقرطاج من الصفحة :60 إلى66.
العناوين الفرعية الجزء الثالث '(نعيم الفردوس)
نعيم الفردوس من الصفحة :67 إلى 68
آدم بن آدم الآدمي يلتقي بحياة النفوس من الصفحة :68 إلى74
العناوين الفرعية الجزء الرابع (أبواب الجحيم)
تقارير من جهنم من الصفحة 75 إلى 76
عقارب جهنم من الصفحة 76 إلى 82

ا لنصوص الموازية وتمازج الخطابات { الديني و السياسي }

السارد يقدم لنا النص الروائي معتمدة تقنية تمازج الخطابات، حيث تطغى الملفوظات الدينية والسياسية في بنية هذا النص . ومنها يهندس أحداث الرواية. من بداية الرواية يضعنا الراوي في مواجهة الأحداث في شكلها الدرامي . محدثاً أثراً جمالياً في المتلقي بفضل استعمال تقنية[1]المفارقة الساخرة وكثافة المتفاعلات النصية والمزج بين الخطابات والأساليب وتعدد اللغات.

السارد مجنون يسرد لنا حكايته، وفق نسق تتغلب فيه المسحة العجائبية والغرائبية التي تبرر الأحداث، وتؤسلب لغة الخطاب. إذ تتداخل فيها الأصوات

1- الأدب والأنواع الأدبية. ترجمة مازن الوعر. ص:125

وتتباين المواقف، بين البطل (السارد)، والواقع الذي يمارس فيه حياته. مغلباً طابع المفارقة الساخرة على باقي العناصر التقنية المشكلة لهذا الخطاب

البطل يعيش معاناة المعرفة، ويتحمل مسؤوليتها في مجتمع تغيب فيه مقومات الحياة العصرية. فلا صوت فوق صوت الراعي لهذه البلاد .

(أنا الذي رأى كل شيء .

قال عني أشرار الخلق «هذا رجل مجنون»،وأدخلوني «المارستان»عشت هناك «عاقلا» «مع المجانين »...

«أنا الذي رأى كل شيء صرت» مجنونا يجري وراءه الأطفال في الشوارع ، وتتعلق الكلاب بتلابيبه :

و بعد أن سرت مجنوناً تفتحت أمامي العوالم المغلقة بمفاتيح الرحمان تعالى)[1]

الراوي يقدم لنا البطل من بداية الرواية، و قد تكالبت عليه الدنيا، وحولته من عاقل إلى مجنون بسبب المعرفة، و رؤيته لكل شيء .

المعرفة في هذا النص تساوي الجنون.

يتخذ الراوي السارد المجنون، ليجوب بنا عالم الواقع المليء بالمتناقضات فيقدمه لنا مطبوعاً بمسحة ساخرة مستهزئة، تتمازج فيه الأصوات و تتداخل الخطابات. وهذه تقنية و غطاء توارى خلفها الراوي، ليبوح لنا بمعاناته من الواقع الحياتي، الذي يمارس عليه التعنت والقمع، ويحرمه من نعمة العقل التي تميزه كإنسان، وبذا ينفس عن نفسه من هذه المعاناة ..

فالقمع والمنع والضرب، جعلا من البطل الذي يعرف كل شيء رجلاً مجنونا وهو عاقل. فصدق ما يقال عنه، وأصبح مجنوناً. وهذه قمة المأساة التي يعيشها صاحب المعرفة في الوطن العربي .

1- الرواية . ص: 5

من هذه الزاوية راح إبراهيم الدرغوثي، يصف لنا معاناة هذا الرجل، ويكشف زيف الواقع، الذي تمارس فيه الحياة، كما يكشف السلطة في استبدادها واستخفافها بالعقل والمعرفة... متخذاً تقنية مزج الخطابات، وأسلبة اللغات .

المزاوجة بين الخطابات:

السارد يزاوج بين الخطابات الدينية، و السياسية، والأدبية بتقنية غرائبية. وبمفارقة هازئة ساخرة، ووصف أسطوري .

هذا الاستعمال يطبع الرواية بطابع الحوارية ؛التعددية الدلالية. وتعدد الأصوات السردية؛ غير أن(حضور الأيديولوجيات المتعددة، و الأصوات المتباينة، لا يكفي وحدة لخلق شروط الحوارية، أو لتحقيق الخاصية التناصية للنص، إذ الأمر يتعلق بالكيفية، التي يكون بها هذا الحضور، و بدرجة الحضور بنفسه)[1]

إن الدال يلعب دوراً أساسياً في خلق جدلية داخل الكتابة، تؤدي إلى تعداد المعنى و إلى انفجاره[2] .

إن أية رواية، لا يمكنها أن تقوم على صوت إيديولوجي واحد ، و معنى هذا أن جميع أنماط الحكي ، لا بد أن تحتوي على صراع ، و تعارض داخلي بين أصوات متناقضة ، غير أنه ليس من الضروري أن تكون كل أنواع الحكي ذات طبيعة حوارية ؛ بالمعنى الذي حدده باختين .

الحوارية LE DIALOGISME

الحوارية مفهوم أساسي، انبنت عليه جميع الجهود النقدية الراجعة إلى هذا المجال. والحوارية تعني أن النص السردي الروائي، يتألف من أصوات متعددة POLYPHONIES، يستمدها الكاتب من أنظمة إجناسية مختلفة، تنداح

1- حميد حميدان : أسلوبية الرواية .ص:51

2- رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة . ص: 18

داخل الرواية بطرائق تحويلية متنوعة، كالمحاكاة الساخرة PARODIE، و تقليد الأسلوب STYLISATION ، حيث تعتمد الكلمة الغيرية العنصر الأساسي الذي يتألف منه نسيج الرواية

فإذا كان التعارض في الرواية لا يجري بين قوى متكافئة، و متساوية الحضور فإنه لا يمكن أن يصبح حوارياً DIALOGISME ، و لكنه سيبقى محصوراً في نطاق ما يسمى فقط حوار DIALOGUE . ثم إن النصوص المتقاطعة في الرواية إذا ظلت بعيدة عن أن تحقق إنتاجية النص ، و تعددية الدلالات فيه . فإننا لا يمكن أن نتحدث بصددها عن تناص INTERTEXTUALITÉ ، و لكن فقط عن تعارض النصوص INTERTEXTE[1]

من عنوان الرواية، ينزلق الخطاب الديني، ليؤسس بنية مهيمنة في عرض الأحداث ذات أبعاد دلالية سيميائية. فالقارئ يجد نفسه في مواجهة الخطاب الديني المبثوث على صدر صفحات الرواية، مكونا تيمة موجهة للنصوص الموظفة في المتن الروائي .

الناص يعتمد هذه التقنية ليوهم القارئ العربي ، أو لخلخلة البنية المفهومية المكونة لديه عن النص الديني. والقارئ في هذه الرحلة لا يرجعه إلى الواقع الحياتي إلا بعض الوقفات، التي تجسد الخطاب السياسي في ممارسته القمعية في الواقع المعيشي. لأن التطور الجدلي للمتن الحكائي يتم في تقابل صراع المصالح بين الشخصيات الفاعلة[2] في الرواية، وفي كيفية الانتقال من حالة الفقدان والافتقار إلى حالة التوازن والانسجام .

1- حميد لحميداني : أسلوبية الرواية:ص: 50 /51

2- م.س: أسلوبية الرواية .ص:17

إن الانتقال من مستوى لغوي إلى مستوى آخر ، هو خروج من توظيف لحقل دلالي إلى آخر. هذا المزج بين اللغات والخطابات ، يؤدي إلى أسلبة النص في المستوى التركيبي، والدلالي ، والفني والجمالي . حيث تنشأ علاقة مفارقة في الإدراك والتعرف ، ثم الفهم والتفسير، وتأويل هذه الملفوظات عبر التداعي الحر ..لأن الباث مهما كان انتماؤه الاجتماعي ، فإن له رغبة في حمل المتلقي على تقمص ثوب التجربة المنقولة عبر الخطاب[1] . وهذا ما ينتج التعددية الأسلوبية، التي هي خاصية جوهرية في الجنس الروائي، والتي تمكنه من تغيير أقنعته التي يمارس من خلالها فعل الكتابة[2]

الرواية الديالوجية (الحوارية):

تلتزم بتعددية متكافئة للأساليب والأصوات السردية. تبتعد عن التمركز حول الذات ، أو على إيديولوجية مفردة تقوم على أسلبة الأساليب، حيث تخلو من هيمنة أسلوب واحد. وكل شخصية في هذا الكون الأدبي من الكتابة، تتميز بأسلوبها الخاص، الذي يعكس نمط تفكيرها. وهي تعمل على إثارة الأسئلة، أكثر مما تقرر الحقائق ، لا تعرض على القارئ رأياً واحداً[3] . تتداخل فيها الأصوات والأساليب، أو أنماط الوعي والأيديولوجيات. توضع في مواجهة آراء الشخصيات. فتتعرض للهزيمة والانتصار.

الرواية المونولوجية :

هذا النوع من الكتابة، يخضع لهيمنة أسلوب واحد على بنية النص الكلية ، يوجه الشخصيات ، ويهندس الأحداث ، يسعى الناص لإقناع المتلقي على الفعل الروائي (بالتمويه الشعري حضور،الطاقة الشعرية)[4] ،واعتماد تقنية التشخيص والوصف الدقيق، للشخصيات ،والفضاء .

1- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب :ص.81

2- ينظر حميد حميدان : أسلوبية الرواية .ص:18. 21

3-4- ينظر من الصفحة م. س : ص 27.إلى 33

من هنا يحاول الروائي توجيه القارئ. و فرض رؤيته عليه . و هذا الاستعمال يمكن الكاتب من عرض رؤيته الأديولوجية على بنية النص الروائي. فتظهر الأيديولوجيات الأخرى في صورة سيئة. و بهذا يعمل على تغيبها وطمس معالمها[5]

و دور المتلقي أمام النص الروائي المونولوجي يكون سلبياً، وأي تأويل يقوم به خارج ما يمليه النص، تكون له وظيفة خارج سيمو نسقية EXTRA SÉMIOTIQUE ، أي مستمدة من الحقل الثقافي المحيط بالمتلقي في الواقع فالقارئ متماه مع ما يقدمه النص مستسلماً دون مقاومة ..

إن جميع العلوم حاضرة في الصرح الأدبي ، وفي جنس الرواية خاصة لأنها الأقدر على امتصاص كل العلوم ، والمعارف. وهذا ما يعطيها خصوصيتها التي تضاهي بها الأجناس الأخرى[1]

الكتابة الأدبية تعبير ، ولغتها هي السرد المكتوب ، و ليست لغة منطوقة[2] . فاللغة التي ينسج بها المبدع نصه الروائي ليست بريئة[3] ، لأنها تعكس رؤيته ، ومواقفه ، وعواطفه وخلجات وجدانه . فهي سجنه وحريته التي يمارس بها وجوده الفني، ويفتن الآخر، لأن النص فضاء افتنان (والتمكن من افتنان الآخر مغامرة صعبة)[4] ، هذا ما يدفع الباث إلى المزاوجة، وأسلبة الخطابات وتهجين اللغات ، لكي يصل إلى أسر المتلقي، وامتلاكه جمالياً ، وإمتاعه . لأن الأثر الأدبي ، لا يخلو من متعة ، جزء منها متعة الاستهلاك ...

5- م. س: ص 44

1-رولان بارت : درس في السيميولوجيا :ص: 15

2- م.س:ص :36

3-م.س:ص :45

4-م.س:ص: 53

معجم النص الروائي (الحقل الدلالي)

النص الموازي :

كل عناوين الأجزاء، والعناوين الفرعية تنتمي صراحة إلى الحقل الدلالي الديني

التناص:

أغلب النصوص الموظفة في المتن الروائي، أحاديث نبوية شريفة، أو آيات قرآنية صريحة الدلالة. جاءت كاستشهاد على لسان البطل، أو تنزلق في الكون الروائي على لسان السارد نفسه ..

التناصية و المظهر الدلالي:

النص الديني الموظف يجسد رؤية الكاتب، لتحقيق غايات بنائية في نسيج النص الروائي من جهة. و لإحداث تغيير في الخطاطات المفهومية المكونة لدى المتلقي، بإثارتها عن طريق الانزياح، والخرق ؛ في مستوى منطق الفكر؛ و في مستوى التركيب الحرفي البنائي الدلالي . و هذا يستشف من خلال العلاقة القائمة بين المبدع، وأبطاله في التعامل مع هذا الحقل الدلالي هو يتحكم فيها ويوجهها . ووعي البطل محصور في الإطار الثابت لوعي المؤلف . و يتجسد هذا الزعم في تمثيل الواقع داخل الرواية الذي يتشكل في خاصيتين[1] :

الخاصية الأولى : تتمثل في اختيار المرجع (النص الديني)

الخاصية الثانية : دمج المرجع في النسق المهيمن في الرواية وفق منظور المبدع. وفي كل توظيف لمضامين الحقل الديني تنجس إوالية خاصة بالتفسير والتأويل، وفق نسق النص، وعملية الإحلال والإزاحة والترسيب. لأن كل توظيف يبرهن على موقف، ومقصدية الباث، التي يسعى إلى تحقيقها من هذا العمل الإبداعي ، وهذا ما سنلاحظه عند الدرغوثي وابن هدوقة ...

1- حميد حميدان : أسلوبية الرواية .ص:51

الخطاب الديني المنقول المباشر

1-من الصفحة 5 إلى الصفحة 19 إشارات واضحة

2-من الصفحة 20 إلى الصفحة 67 اعتماد لازمة – قال أبو هريرة-

3-من الصفحة 75 إلى الصفحة 82 اعتماد الحديث الشريف

النص الروائي، يحمل هماً ، يتمثل في كشف حماقات السلطان في ممارساته القمعية للرعية، من منظور بطل مجنون. مرجعيته السنة النبوية والقرآن الكريم. وكل ما يرد على لسان هذا المجنون السارد، هو انتقاد للواقع الذي شكل هذا البطل، ضمن جدلية السلطة المطلقة للحاكم، والخضوع المطلق للمحكوم .

- امتزاج الأصوات والخطابات :

ـ الخطاب الديني

ـ الخطاب السياسي

ـ الخطاب الأسطوري

ـ الخطاب التاريخي

- يتعرض إلى القيامة و حدوثها، بدءا من علاماتها، ثم البعث، و النشور، ثم نعيم الفردوس، وأبواب الجحيم .(حدوث القيامة و البعث و النشور و الجزاء)

- البطل السارد يعرف كل شيء ، و يتهم بالجنون و يدخل مصحة العلاج ، يمكث في المارستان مدة عامين ، وهو عاقل مع المجانين . بعد خروجه أصبح ينعت بالمجنون . فتقمص شخصية المجنون و حاول كشف الواقع من منظور رجل عاقل مجنون .

ـ المرحلة الأولى: القيامة

ـ المرحلة الثانية : البعث

ـ المرحلة الثالثة: نعيم الفردوس

ـ المرحلة الرابعة : الجحيم

يتمكن من الخطاب الديني أحاديث روايات أو آيات أو أحاديث تاريخية ليوهم القارئ بمجانية هذا السرد، فهو قناع اتخذه تقنية للبوح بما يعانيه البطل في الواقع أو ما هو متخيل أنه واقع .

التناص والنصوص الموازية الموظفة في رواية ' القيامة...الآن' مرجعيتها الحقل الديني هذا الحقل مهيمن فهو لحمة النص الذي تنبثق منه الدلالة المركزية التي يشي بها عنوان النص ، التي تتمحور حول فكرة الجزاء من جنس العمل الذي سنعيشه بعد رحيلنا من هذه الدنيا .

- <u>العتبة النصية الأولى :</u>

{ «أنا الذي رأي كل شيء»

قال عني أشرار الخلق «هذا رجل مجنون» وأدخلوني «المارستان»،عشت هناك «عاقلاً» مع «المجانين» سنين وسنين ثم هبطت إلى الأرض من جديد ، أجوب الشوارع التي ما عدت أعرف أسماءها وأعيش على وقع الكوابيس...

هل صادفت أن عشت مرة كوابيس تتكرر كل ليلة – تعيد نفسها كما هي؟ – ثم تعاودك من جديد وأنت يقظ مثل كلب الصيد فتراها كما يرى اليقظان ،السائر في الطريق :

- شرطياً ينظم حركة المرور .
- أو سائحاً أشقر يقبل امرأة في فمها ويرضع لسانها في وسط الطريق .
- أو زبوناً متعجلاً يطلب سجائر أمام كشك لبيع الجرائد .
- أو جنائنياً يسقي أزهار حديقته .

ثم تسكن هذه الكوابيس رأسك إلى أن تتحول فوازير« شريهان » التي يعرضها التلفزيون بعد صلاة العشاء مباشرة في ليالي شهر رمضان إلى صورة وأحداث لهذه الكوابيس. يغيب الرقص و الرهز، والغمز وتمتلئ الشاشة الفضية بجنونك بالألوان .

« أنا الذي رأي كل شيء» صرت مجنوناً ، يجري وراءه الأطفال في الشوارع وتتعلق الكلاب بتلابيبه :

و بعد أن صرت مجنوناً تفتحت أمامي العوالم المغلقة بمفاتيح الرحمان؟

تعالى معي نفتح الأبواب .}[1]

هذه العتبة الثانية بعد العنوان تقدم للقارئ عالم الرواية الذي هو إفراز للواقع فهي لوحة إشهارية،وإعلان أولي يهيئ القارئ لتقبل منطق الأحداث الروائية الذي يعرضها هذا السارد المجنون . فهي مؤشر سردي يسير وفقه السرد الروائي .

هذه الافتتاحية التي مساحتها النصية صفحة واحدة من الحجم المتوسط ، حيث زمن النص أقل من زمن الحكاية[2]. يقدم الناص للقارئ صورة مضغوطة عن حياة السارد ، الذي يروي حكايته عبر السرد الاستذكاري ملخصاً الحكاية من بداية رؤيته لكل شيء (أي معرفة الواقع)،إلى اتهامه بالجنون وسجنه إلى

1- الرواية: ص:5

2- ينظر سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة .طبعة:د.م.ج الجزائر

افتعاله الجنون. فيقترح علينا مرافقته لاستكمال الحكاية .

ندخل مع الآنا الساردة للحكاية عالمها الداخلي، عبر فضائه التخيلي، لنكتشف هذا العالم من منظور هذا السارد المجنون .

تتمتع هذه العتبة النصية بموقع استراتيجي بين مشكلات الكون الروائي، فهي تمثل مرحلة الانتقال والعبور، من مرحلة الوعي إلى مرحلة اللاوعي ، في مرافقة السارد المجنون ؛ الذي رأى كل شيء؛ وكانت الرؤية سبب بلائه واتهامه بالجنون. لأنه كشف المستور برؤيته للامرئي. وتجاوز الستار، وهتك المحجوب ، الفاصل بين الواقع العيني الحقيقي والمتخيل .

هذه المقدمة تؤطر النص، و تبث إشعاعات داخله، لتضيء بعض المعاني المتوارية في سراديب الحكاية عبرالتأويل. وهي بمثابة نقطة الانطلاق و تحقق الانتقال من فضاء لغوي إلى آخر عبر أسلبة اللغات

فإذا كانت هذه العتبة، تنفتح على مؤشر الرؤية، والجنون. فإن ذلك يعني أن الأنا الساردة، تبوح بما لا يقبله العقل. لكثافة قدرته على توليد المعاني. لأن الخيال لديه حر. ولا يخضع للرقيب الباطني، أو السلطة الخارجية. حيث يقدم من خلالها السارد صورة مضغوطة عن حياته، ومآسيها مازجا بين أزمنة السرد .

يقول نورثروب فراي:« إن المجنون والعاشق والشاعر هم وحدهم أصحاب خيال كامل».نستنتج من هذا أن ما جاء على لسان السارد، ليس الخيال الكامل بل هو الحقيقة الخيال. التي لم يرها من يدعون العقل، ولكنهم في نظر السارد هم «أشرارا لناس». فالعاقل في نظر الأشرار مبصر،و لكنه في الحقيقة أعمي

لماذا ؟ لأن ضوء الحقيقة أعمى بصيرته، فهو يرى ولا يدرك شيئا بالتحديد؛ فهو في الواقع مبصر ولكنه في الحقيقة أعمى ..

والمجنون في نظر الأشرار أعمى ، لكنه في الحقيقة بصير لأنه يرى بعين البصيرة. فنور الحقيقة جعله يركز على الأشياء المهمة دون أن ينبهر. فيدرك حقائق الأمور «أنا الذي رأي كل شيء» يتراء للكتاب كل شيء في هذه الدنيا ، ويخبرها ، من منطق العاقل المجنون .

هذه الثنائية الرهيبة التي يمارس بها حياته في مجتمع يرفضه، لكونه رأى كل شيء. فيتشكل في وجدانه، ومخيلته فوران يشبه القيامة ، فيحدث له عنت داخلي للخيال يطفح إلى الخارج، أين يصبح رغبة جارفة تجعله ينتقم من الأشرار، الذين أدخلوه المارستان فيدخلهم النار ويدخل هو الجنة ؟

فاتكأ السارد على نصوص دينية شديدة الخصوصية بهذا الحقل الدلالي الذي، يشتغل عليه الناص ، فكانت كل استشهاداته من السنة النبوية الشريفة، والقرآن الكريم والتاريخ الإسلامي. تدور في هذا الفلك الدلالي، الذي ينصهر فيه الغيبي بالواقع ، والممكن الوقوع. ويصبح عالم الدرغوثي في الكون الروائي بانورما درامية ، تختلط فيها الأدوار وأزمنة السرد .

يمتطي الناص بساط اللغة السحري عبر آلية التهجين ، ويعبر إلى الضفة الأخرى أين يجد ملاذه ، حيث اللازمان واللامكان . فيضغط التاريخ الإنساني بكل ما يحمله من آلام و آمال للإنسان ،و لآدم بن آدم الآدمي . ويقدم تجربة روائية صادقة بالمعنى الفني والأخلاقي تتصارع فيها الرغبات والمعتقدات ... ولا تعكس أيديولوجية المؤلف بل أيديولوجيات[1]

---

1 عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية : ص63

الفاتحة النصية(العنوان والنص) :علامات القيامة[1]

العلاقة السردية بين العنوان والنص الفاتحة، علاقة تطابق وانسجام النص الموازي (علامات القيامة)، أضفى ظلاله على المقطوعة السردية فعلامات القيامة يجسدها فعل التحول والتغير، والدمار...وتفاقم الموازين، وسنن الطبيعة ، فيصبح الفعل لا يخضع لمنطق الحياة، التي كانت تسير عليه . وهذا بأمر من الله عز وجل .

لكن علامات القيامة، التي تنبئ بها الفاتحة النصية، تماهت ملامحها مع القيامة في الفعل. حيث كشفت التغيير الطارئ على البنية الفكرية للبطل السارد . فأصبح (الذي رأى كل شيء) مجنوناً في نظر (أشرار الخلق)، وموروس عليه الجنون، وهو عاقل ، (فأصبح يجري وراءه الأطفال في الشوارع وتتعلق الكلاب بتلابيبه) ص5 الرواية.

هذا الانقلاب الجذري في حياة السارد جعله يصدق. ويقنع نفسه بأنه مجنون ، ومن هنا بدأت قيامة السارد في النص. وأصبح يعيش كوابيسها...ويقترح على القارئ مرافقته في هذه الرحلة، رحلة مغامرة "القيامة...الآن" فيطلعنا على مأساته في هذا الواقع، الذي يجسد قيامة النص السردي حيث اعتمد الروائي على النص الديني لبناء فضاء هذا النص ...

بعد الفاتحة النصية يبدأ الحقل الديني يهيمن على السارد والسرد، ويطفح على مقطوعات النص السردية عبر الإحلال أو الإزاحة والترسيب. وتبدأ رحلة القارئ مع النص، فيحين النص, ويولد من جديد عندما تبدأ عملية الاحتكاك والتعامل معه .

1- الجزء الأزل من الرواية من الصفحة 5 إلي 19

المحطة الأولى[1] :

يبدأ بالإشارة إلى (يأجوج ومأجوج) كنص مواز، يردفه بالحديث عن الواقع المتخيل. ويندا ح النص الديني ، فيدمجه الروائي دون مؤشر سردي يحيل إليه. لكن هذا الانتقال ميسور الإدراك . لأن النص الموازي العنوان أعلن عنه

{«حتى إذا فتحت يأجوج ومأجوج وهم من كل حدب ينسلون »

قرآن سورة الأنبياء

الآية 96

و عندما وصل الإسكندر المقدوني – ذو القرنين – إلى آخر الدنيا بعد أن فتح العوالم قاطبة ، من مقدونيا إلى السور الصين العظيم – سور الصين– الذي يزوره الآن ملايين السياح، بعد أن صار واحداً من الأعاجيب السبعة ، اشتكى قوم مجاورون للسور ــ السد إلى الغازي .

قالوا: يا مولانا وراء هذا السد قوم مفسدون

ما تركوا لنا الأخضر واليابس.ماذا يا مولانا الجديد لو جعلت بيننا وبينهم سدّا؟

استطراد:

أثبت التاريخ أن سور الصين قائم قبل وصول ذو القرنين إلى أطراف الدنيا القديمة. وأنا أرجح أن عدد كيلومترات قد تهدمت منه – ما بين جبلين– في الأرجح بسبب العوامل الطبيعية كالزلزال مثلا . أو بفعل فاعل من البشر لهذا قرر سيدنا الفاتح الاستجابة لرعاياه الجدد . و شمّر جنوده على سواعد الجدّ لبناء السدّ و درء الفساد .

1– القيامة ...الآن : ص6 و7 .

بدء على عود:

قال ذو القرنين آتوني زبر الحديد , فوضع القطع بعضها علـــى بعـــض كهيئـــة البناء فيما بين الجبلين حتى إذا ساوى بينها قال انفخوا ، فنفخوا إلى أن صـــار الحديد ناراً ثم أفرغ فوقه النحاس المذاب ليلتصق ، و يدخل بعضه في بعض و قام السدّ عاليا حتّى السّماء}[1]

الحقل الدلالي المهيمن في المقطوعة السردية، هو الحقل الديني. فهـــو النص الغائب، والحاضر مؤسلب في ثلاثة خطابات، الخطاب الديني والتـــاريخي والسردي . هذا المزج بين الخطابات والنصوص ، يحصر الدلالة لدى المتلقـــي ويوجه تأويله نحوها، عبر كثافة النصوص الغائبة المترسبة فـــي المقطوعـــة السردية ودلالة النصوص الحاضرة

هذا ما يجعل القارئ ينتقل من مستوى لغوي إلى آخر ، ومن حقل دلالي إلـــى آخر بحثاً عن المعنى بسلاسة وهدوء ، دون تشويش للبنية الدلالية فـــي هـــذه الخطابات التامة. فيضع القارئ في أجواء ماضية، ويكشف له حقائق تاريخية مؤكدة في الخطاب الديني والتاريخي المعروض في هذا النص .

هذا التعامل السردي مع المتفاعلات النصية اعتمدها لتحقيق انسجام النص أولاً وتهيئة المتلقي لتقبل منطق الرواية على غرابته ،لأن النص يولد عندما يبدأ في التعامل معه[2]

الخطاب الديني	الخطاب التاريخي	الخطاب السردي(النصي)
الآية 96 من سورة الأنبياء	الإسكندر المقدوني ذو القرنين	أنا أرجح
قصة ياجوج وماجوج	أخبار يأجوج ومأجوج	سبب
هدم السور		
قصة ذي القرنين	أخبار سور الصين العظيم	

1- القيامة ...الآن : ص6 و7 .

2- عبد العزيز حمود : الخروج من التيه :ص:301

التفاعل النصي في المقطوعة السابقة حقق الناص من خلالـــه عــدة وظــائف سردية منـها :

- **تقديم معرفة تاريخية دينية للمتلقي**
- **أسلبة وتـهجين اللغات**
- **تهيئة المتلقي لتقبل منطق السرد الروائي**
- **قدرة الباث على مزج الخطابات في مقطوعة سردية قصيرة**
- **أثر تداخل الخطابات في تماسك وانسجام النص الروائي**
- **شد المتلقي لتتبع أحداث النص فيتحقق التواصل والتأثير فيه**
- **ظهور الراوي في السرد**

هذه الوظائف هي بمثابة خصائص فنية لها سحرها الجمالي فـــي المتلقـــي وهذا ما يجسد أدبية المتفاعلات النصية في تحقيق التواصل، وتبادل التأثير و أسر المتلقي، بتحيين معرفته السابقة في كشف جماليات النص السردي

المحطة الثانية :

نسوق نصاً آخر اعتمد السارد فيه على تقنية المشـــهد فـــي وصـــف الشمس والقمر في اليوم الآخر

{ ظهر القمر هلالا صغير – كالعرجون القديم – ثم طلعت القديم ، ثم طلعت الشمس وراءه

كانا أسودين .

لا ضوء لهما.

لا نور لهما.

سارا متلازمين حتى وصلا سرّة السّماء .
توقفا هناك .
لا ضوء لهما.
لا نور لهما.
إلى أن جاء « جبريل »
ملأ ما بين الأرض و السّماء .
أمسك بقرون الشمس.
أمسك بقرون القمر .
و جرهما إلى المغرب .
عاد القمر صغيرا – كالعرجون القديم – ثم ذاب .
و طلعت الشمس من المغرب ، حمراء بلون الدّم المراق على الأرض منذ ملايين السنين.
و قامت القيامة ... }[1]

في هذا النص يلاحظ الدارس، أن العامل البارز هو العامل الديني ، هو العنصر المهيمن، والموجه للدلالة السرد . حيث يوقف الناص السرد، ويشرع في تقديم مشهد درامي ليوم القيامة . فيطفح النص الغائب في مدونة تفكير المتلقي المفترض أن تكون له دراية بهذا الموضوع ، فالناص يشير إلى ملفوظ الشمس، والقمر، والتحول الذي اعتراهما. وتدخل جبريل، وانقلاب طلوع الشمس .
فيقدم الروائي لوحة بانورامية ، ومشهداً درامياً غير مكتمل معتمداً على مخيلة

1- الرواية :ص.18. 19

المتلقي ومعرفته السابقة ، وبالخصوص الخطاطات الجاهزة للتفسير لديه في فك شفرات هذا الملفوظ : (و طلعت الشمس من المغرب ، حمراء بلون الدّم المراق على الأرض منذ ملايين السنين.)[1]

هذا الوصف المشهدي الذي يحيل إلى منظومة نصية غائبة هي من أساسيات البنية الفكرية للمتلقي العربي ، لإن المعنى يتأرجح باستمرار بين لغة العمل و شبكية القرائن التي ليست في العمل و لكنها ضرورة لتحقيقه[2]

حيث امتزج النص الغائب بالحاضر ليوهم القارئ ، وحصره في لازمة – كالعرجون القديم – بأنه أمام ملفوظ ديني صريح البنية التركيبية والدلالية وكأنه يقرأ السنة النبوية الشريفة ، أو القرآن الكريم . في حين أن النص الروائي يقدم الدلالة فقط ، لكن التركيب من صنع الباث في مزاوجته بين تقنية الغياب والحضور. وما يحيل إلى هذا التحليل ملفوظ (الدم المراق عبر آلاف السنين .) الذي جاء على لسان السارد .

أين يتداخل الملفوظ الديني الحال عبر الإزاحة والترسيب ، بملفوظ السارد و تتأرجح دلالة هذه الملفوظات في ذهن المتلقي، وتجعله يعيش تجربة النص المتخيلة وكأنها واقع .

<u>المحطة الثالثة:</u>

<u>التقابل الدلالي وتعدد الأصوات (النص الغائب والتعدد الدلالي)</u>

<u>النص الأول</u> : { نفخة الفزع[3]

قال أبو هريرة :

فيأمر الله "إسرافيل " بالنفخة الأولى .

1- الرواية :ص. 19

2- روبرت شولز : البنيوية في الأدب البنيوية في الأدب : ص 167 منشورات إتحاد العرب

3- الرواية .ص.21

فيقول :

انفخ نفخة الفزع .

فينفخ نفخة الفزع

فيهرع أهل السموات والأرض إلا من شاء الله .

فيمدها ،

ويطيلها .

ولا يفتر...

فترتج الأرض بأهلها رجاً.

فتكون كالسفينة في البحر تضربها الرياح

النص الثاني: ليلة الفزع[1]

وارتجّت جدران البيت .

وتساقطت الكتب من فوق رفوف المكتبة .

لست أدري لماذا يمقت هؤلاء الرجال الكتب

رأيتهم يدققون في العناوين ثم يكومون الكتب كدسا كبيراً في ساحة البيت و ينهالون عليها رفساً بأحذيتهم الثقيلة .

سال العرق على جبيني و أنا أستمع إلى الاحتجاجات تأتي من وسط النيران. اختلطت أصوات: "كارل ماركس" و " أبي حيان التوحيدي " و "ابن رشد" و "حسن مروّة" و" نجيب محفوظ" و" تولستوي "و" يوسف العقيد" و"لينين" و" محمود المسعدي" و" دوستويوفسكي" و "الطيب التزيني" و " أبي الطيب المتنبي" و نهنهت "توال السعداوي" واحتجت. وقالت إنها ستشتكي هؤلاء الهمج للجامعة

1- الرواية .ص.22

العالمية للنساء الديمقراطيات .

و التهب كدس الكتب .

و فاحت روائح شواء اللحم الآدمي .

و رأيت حصان " عنترة العبسي" يتخبط وسط اللهب .

و " عبلة " تمسح دموعها بكف يدها المخضبة بالحناء .

و رأيت "لينين" كما كان وقت ثورة " السّبعطاش "يرتفع فوق الحرائق ويخطب في " الساحة الحمراء " يحرض"الروس" ضد" يلتسين" و"مافيات" "مترو" موسكو

و سمعت التوحيدي يصرخ :

" تعالوا أحدثكم عن الليلة الثامن عشر ".

و الرجال يدسون القمر في جيوبهم .

و يبقرون الحشيّات.

و يفرغون الحقائب الملأ بالثياب الداخلية الوسخة .

و يفتشون داخل آلة الغسيل.

يخرجون منها القمائط الملوثة بسلح الطفل الرضيع.

و السراويل الملطخة بدم الطمث.

و يفتشون داخل القلب.

و في وسط العيون.

في جيوب قمصان الأطفال .

وداخل أصص الأزهار.

يبن حشائش الحديقة.

و داخل بيت الخلاء. }[1]

1- الرواية :ص .23

في النص الأول النص الديني و انزياحات دلالته في الرواية واضـــحة، بمجـــرد تمرير العين على الملفوظات ينبثق الحقل الدلالي لدى القارئ، مهما كانت درجة معرفته . أين يعرفنا السارد بنفخة الفزع، التي تحدث عنهـــا القـــرآن الكـــريم، وكتب الحديث الشريف . أين تختلط الأمور, و يسود الهلع سكان المعمـــورة . فالحقل الدلالي جلي ومحصور في هذا المفصل السردي .

أما النص الثاني ليلة الفزع . ينتقل السارد بنا من الحديث عن القيامـــة التـــي يأمر بحدوثها رب العزة، إلى القيامة التي يحدثها الإنسان في الأرض مســـتغلا ضعف أخيه الإنسان. فينتقل السارد من لغة إلى لغة، و من خطاب ديني إلـــى خطاب سياسي .

الروائي في هذه المقطوعة السردية يصهر حركة التاريخ الإنســـاني، ويضـــغط زمن السرد بحيث يصبح زمن الحكي أكبر من زمن النص . فينفلت زمن الحكي يجوب أروقة التاريخ البشري متسائلاً عن أحداثه الرهيبة . مستغلاً مستنسخات الأعلام .

هذه الكثافة في مزج المتفاعلات النصية، جعلت تقنية المفارقة الدلالية مهيمنـــة على بنية هذا النص. وحاولت إقناع المتلقي بأن ما يسرد في النص هو الواقع إن هذه المشابهة بين الواقع، والنسيج الروائي للراهن الاجتماعي، و للواقـــع الإنساني هي الامتـــلاك المعرفي، أما الصـــوغ الأدبي من رمـــوز واستعارات وعلاقات شخصيات، و طرائق سرد و بناء روائـــي. هـــو الامـــتلاك الجمـــالي للمعرفة[1]

الناص يحاول امتلاك الواقع المتخيل في النص الروائي معرفيـــاً عبـــر تـــداخل الخطابات وتباين الأصوات ، وجمالياً بالتركيز على انزياح اللغة ، وعدولها عن

1- الرواية والواقع ترجمة رشيد بن حدو ط1/1988البيضاء . ص 13

المعيار رغم بساطتها، ويلحظ هذا في محاولة مسك القارئ للظلال الانفعاليـــة[1] للكلمات المستعملة. والوقوف على نبرتها الساخرة ، وهذا ما هو ماثل في هــذا النص من خلال الجمع بين المتناقضات الفكرية في ملفوظ واحد.

تعدد الأصوات في المقطع السردي الثالث

صوت الراوي .	صوت السلطة .	صوت التاريخ .	صوت السارد .
تحسر،أسى،خيبة أمل ضعف ، هوان ..	التدقيق في عناوين الكتب . رفس الكتب،الرجال يدسون القمر،يفرغون الحقائب ، يفتشون آلة الغسيل،يخرجون السراويل الملطخة والقمائط يفتشون القلوب والعيون وجيوب الأطفال وأصص الأزهار ،والحشيش وداخل بيت الخلاء .. الاستبداد المطلق..	كارل ماركس/أبو حيان التوحيدي. ابن رشد،حسن مروة،نجيب محفوظ تولستوي،يوسف العقيد،لينين محمود المسعدي،دوستويوفسكي الطيب التزيني،ابوالطيب المتنبي ونوال السعداوي .. انبعاث صوت الماضي والحاضر لتشكيل صوت يدين الاستبداد	احتراق الكتب، فاحت روائح شواء اللحم الآدمي الرؤية: حصان عنترة في اللهب ،عبلة تبكي،لينين يخطب في الساحة الحمراء يحرض الروس على يلتسين السماع : التوحيدي يصرخ تهكم وازدراء ممزوج بمرارة الخيبة والفشل في تغيير الواقع ..

هذا التداخل يفرز عند المتلقي ؛ في مواجهة هذه الأصوات ؛ تقابلاً دلالياً تنبثق منه ظلال المفارقة الساخرة المبطنة في هذه الملفوظات:

{(رأيتهم يدققون في العناوين ثم يكومون الكتب كدسا كبيراً في ساحة البيــت و ينهالون عليها رفساً بأحذيتهم الثقيلة)...

(و نهنهت" نوال السعداوي" واحتجت.وقالت إنها ستشتكي هؤلاء الهمج للجامعة العالمية للنساء الديمقراطيات .) ...

(و الرجال يدسون القمر في جيوبهم.و يبقرون الحشيّات. و يفرغون الحقائــب الملأ بالثياب الداخلية الوسخــة. و يفتشون داخل آلة الغسيل. يخرجون منها

1- روبرت شولتز : نظرية القصة ص.48

القمائط الملوثة بسلح الطفل الرضيع. والسراويل الملطخة بدم الطمث.
و يفتشون داخل القلب. و في وسط
العيون.في جيوب قمصان الأطفال. وداخل أصص الأزهار. يبن حشائش الحديقة.و داخل بيت الخلاء.)}[1]

النبرة الساخرة من السلطة، تشع من هذا التقابل بين ما يجري في الواقع، وما يتخيله الراوي في كشف زيف السلطة، وتسلطها في ممارسة الاستبداد، والقهر دون تحفظ ...

المتفاعلات النصية الموظفة في المقطوعة السردية، تنيط اللثام عن موقف السارد من الواقع المتخيل في النص،المنبثق عن الواقع الحقيقي.
في هذا المفصل السردي، تظهر المفارقة الساخرة مهيمنة على بنية النص الدلالية، حيث هي متسربة في كل الملفوظات المستعملة . يقبض عليها القارئ حين يقابل بين النص الحاضر وظلاله الغائبة ، والواقع الحياتي الذي يتواجد فيه . لأن القارئ يقرأ ما يقرأ ودائماً عينه على الواقع[2] . وهنا تكمن أدبية المتفاعلات النصية ، ويحقق البعد الفني للرواية بعده الجمالي في شد انتباه المتلقي للتتبع أحداث الرواية.

هذه التقنية التي جمعت المتناقضات، وصهرتها في قالب المفارقة الساخرة ، ينبثق التعارض، والبعد عن اللغة العادية كما يقول فولسينوف: (الكلمة حقل، ذو وجهين، إنها تتقرر بمن تصدر عنهم، وأيضاً بمن هي موجهة إليهم)[3] . وتحقق هذه الأدوات الفنية تأثيرها في تماسك بنية النص، والتأثير في المتلقي..

1- الرواية :ص:22. 23

2- كامل الخطيب : الرواية والواقع : ص:14

3- عدنان ابن ذريل : النص والأسلوبية :ص.63

بنية الخطاب في المقطوعة السردية:

انبنت الخطابات المنقولة، والمتداخلة في هذه المقطوعة السردية على مبدأ التضاد، والتباين بين عناصرها، مساهمة في كشف زيف الواقع المتهري من خلال تضافر أبعاد هذه الخطابات الفنية والجمالية. ومبدأ التضاد مكن الروائي من صهر الوظائف اللغوية التي لها القدرة على شد القارئ، والتأثير فيه. حيث تداخلت الوظائف في الملفوظ الواحد. فامتزجت وظيفة اللغة التعبيرية، باللغة المرجعية، والوظيفة الافهامية بالماوراء لغوية ..

1- لست أدري لما يمقت هؤلاء الرجال الكتب.

رأيتهم يدققون في العناوين رأيتهم يدققون في العناوين

سال العرق على جبيني

2- اختلطت أصوات: كارل ماركس، وأبي حيان التوحيدي وابن رشد

وحسن مروة،ونجيب محفوظ وتولستوي

3- رأيت حصان عنترة العبسي يتخبط وسط اللهب

رأيت لينين يخطب يحرض ضد يلتسين

سمعت التوحيدي يصرخ

أ- بعد فحص هذه الملفوظات من حيث الوظيفة، نجد أن الوظيفة التعبيرية التي تبين موقف السارد من مادة الحكي، والتي تعبر عن مشاعر السارد، نتلمسها في استعماله للكلمات التالية:

يمقت ، يدققون ،سال هذه العلامات، التي تعبر صراحة عن عواطف الباث من الذين يتعامل معهم في النص، وهم رجال الأمن الذين نسبت لهم الأفعال ..

ب- في الجانب الآخر نجد هيمنة الوظيفة المرجعية ، وتتجسد في النص من خلال الكلمات:كارل مركس .أبو حيان التوحيدي. ابن رشد . حسن مروة .نجيب محفوظ تولستوي. هذه الكلمات تحيل على الواقع الخارجي للنص، بحيث دلالتها تهيمن على بنية المقطوعة السردية، وتوجه القارئ والسرد .

ج- عند فحص المثال الثالث، نجد الناص يزاوج بين الوظيفة التعبيرية والمرجعية حيت تنبثق دلالة الماضي من منظور الحاضر ، فالكلمات ذات الوظيفة المرجعية أضيفت لها دلالات تعبيرية، تدعم موقف السارد من الأحداث وتبررها في منطق السرد. وتقنع القارئ بمراميها :

رأيت ... حصان عنترة..يتخبط... وسط اللهب

رأيت ...لينين يخطب.. ويحرض

سمعت... التوحيدي يصرخ

نلاحظ أن استعمال اللغة في هذا المثال، زاوج الناص بين الوظيفتين التعبيرية والمرجعية ،أين تداخلت المتفاعلات النصية للأعلام، ومشاعر الباث فتجلت في الملفوظ نزعة الأسى والحسرة ، وتمثل الثورة والرفض .

هذه المسحة العاطفية، التي طبعت اللغة في هذا المفصل السردي، تخفي وتظهر موقف الناص من الواقع، الذي يحاول فهم، وكشف تناقضاته ...

بعد فحص آليات الخطابات، والأصوات الموظفة في المقطوعة السردية ووظائف اللغة التي شكلتها. نلاحظ أنها بنيت وفق منطق الثنائية الضدية التي تفشت في النص، وضبط تناقضاتها المفارقة بكل تجلياتها. حيت كانت المقابلة السردية بين الأصوات والخطابات واللغات . وكل ثنائية في النص الروائي

ساهمت في توجيه السرد والقارئ إلى مقصدية النص التـــي غلفهـــا الروائـــي بكثافة المتفاعلات النصية .

صوت الراوي . صوت السارد . صوت السلطة . صوت التاريخ		
مشاعر الأسى والحزن	القهر والظلم والاستبداد	التفكير التأمل الحرية
الخنوع والاستسلام والرفض	الاستعباد سفك الدماء	المعرفة الثورة
الرفض	اللهو والتبذير الجهل	

من تداخل هذه الأصوات، يجد المتلقي نفسه موجه إلى المعنـــى الـــذي حـــدده الناص دون عناء، ويدرك دلالة الملفوظات، ويفهم قصـــدية الـــنص (فالدلالـــة تعني ضرورة قصد التواصل من قبل المرسل،والفهم يعني الاعتراف مـــن قبـــل المتلقي بقصد تواصل المرسل)[1]

<u>د – اللغة التعبيرية التناصية</u>

في هذه المجال سنركز على تداخل النصوص، ومستوياتها اللغوية التي أنتجت الدلالة. وأسهمت في هندسة البنية النصية من منظور من بثها(السارد) { مدينة الجماجم[2]

وعاد الصنم الراكب على الحصان في ساحة المدينة إلى صمته .

وعاد الحصان إلى الدوران.

وتجمهر الخلق حول الساحة .

والحصان يدور .

والصنم صامت .

1–ينظر محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص:140 نقلاً عن: ج.ليون الدلالـــة اللسانية لاروس باريس 1980.ص35

2 الرواية ""القيامة الآن الجزء الثاني من الصفحة39 إلى الصفحة42

والنياشين المعلقة على صدر الصنم وعلى كتفيه تطن .

والحصان يدور .

والخلق يتكدس حول الساحة .

والصنم لا ينظر إلى « الشعب الكريم »

« والشعب الكريم » يبكي ويطلب الرحمة .

والشعب لا يعرف ذنبه .

ويطلب العفو والغفران .

ويركع الخلق .

ويخر الناس ساجدين .

فينزل « الصنم » من عليائه .

ويرفس السجد بحذائه البرونزي .

يرفسهم على رؤوسهم.

وعلى ظهورهم

وعلى الأرجل

ثم يستل سيفاً من غمده

ويقطع الرؤوس :

رأساً

وراء

رأس

فتسيل الدماء أنهاراً

وتختلط بالبسمة الصفراء

وبالعيون الساحرة الاحورار

ثم يجمع الرؤوس :

رأساً

وراء

رأس

يبني بها قصوراً

قصر الهناء

قصر السعادة

قصر الشعب

قصر الحرية

قصر الاستقلال

قصر الكرامة

قصر الشتاء

قصر الصيف

قصر ال...

وتغني القيان في القصور عن « ليل الصب متى غده؟ »

ويلقي الشعراء قصائدهم « »

« ما شئتْ ،

لا ما شاءت الأقدار

فاحكم فأنت الواحد القهار

وكأنما

أنت محمد

وكأنما أنصارك الأنصار »

° – القصيدة لابن هاني الأندلسي في مدح المعز لدين الله الفاطمي

وتحوك القهرمانات الدسائس

يشترين الخصيان الصقالبة للأمراء

والإماء الحبشيات لربات القصور

ويتلاعبن بأسعار الصرف في أسواق العبيد

ويقدمن الرشاوى الكبيرة لكبار النخاسة :

وسبائك من الذهب الخالص

وعقود زمرد وياقوت

وشيكات على بياض مسحوبة على بنوك :

لندن

وباريس

وجنيف

وطوكيو

ونيويورك

ويقمن الحفلات الصاخبة في الملاهي الليلية

ويصنعن لكل حفلة ألف ألف راقصة

يجملهن بعقود الخرز

وبالماكياج المستورد من « سنغفورة »

وبثياب الرص الحريرية الباهظة الأثمان

ويذبحنهن في آخر السهرة

تحت أقدام الأمراء المراهقين

ويبني الساسة الصغار

أحلامهن الكبيرة

يسمون الوزراء بجرة قلم

ويعزلون الوزراء بجرة قلم }[1]

1- الرواية "القيامة الآن" ص:39إلى42

مقطوعة مدينة الجماجم تلفظها الراوي في سرد آني ، فزاوج بين المستويات اللغوية عبر آلية التهجين ؛ التي تمزج بين لغتين في ملفوظ واحد وتلاقي بين وعيين مفصولين في ذلك الملفوظ[1] ؛ أين قابل بين السلطان والرعية في ممارسة الحكم في خطابات متباينة.

- الحاكم له الحكم المطلق يفعل ما يشاء ، يقتل ، يعين، يعزل، فهو (الواحد القهار)
- الشعب الكريم له الخضوع، والاستسلام المطلق (يبكي ويطلب الرحمة، ولا يعرف ذنبه ويطلب العفو والغفران).
- بطانة الحاكم لها المخادعة والدسائس (شراء الخصيان والإماء، التلاعب بالصرف الرشوة ،وشيكات على بياض ... يقمن الحفلات ..)

هذا الخطاب المتعدد القيم[2]، نحاول الوقوف على مكونات لغته السردية ولغة الحاكم. لغة الصمت، والتعجرف والتسلط والقهر والإذلال و...

الصنم صامت ..ينزل الصنم من عليائه ..يرفس السجد ..يستل السيف ..يقطع الرؤوس يجمع الرؤوس..يبني بها قصوراً ..

فكل جملة من هاته الجمل تشتمل على تقويم[3] يبرز موقف الباث وموقف الحاكم وموقف الرعية . وكل كلمة هي مشحونة بأصوات الآخرين[4]

فالحاكم مطلق الفعل والإرادة ، لا يكفيه رفس السجد، بل القتل بالسيف .

لغة أفعاله جاءت مطابقة لرغباته .

الرعية مستسلمة في بلادة لا تحسد عليها. لغة الرعية لغة الخنوع ، والضعف والاستسلام

الشعب الكريم يبكي ويطلب الرحمة.. الشعب لا يعرف ذنبه ..يطلب العفو والغفران .. ويركع الخلق.. ويخر الناس ساجدين ..

1-باختين : المتكلم في الرواية :ص.21.18

2- عثمان الميلود : شعرية تودوروف:ط.1 الدار البيضاء .1990 .. ص: 38

3- م.س: 39

4- م.س:38

فاللغة الموكولة للرعية من قبل البـــاث لغـــة الضـــعف والهـــوان ، والخنـــوع والاستسلام. الذي يبرر جبروت الحاكم الذي لا رادع له .. وتكشف واقع حياتي يمارس فيه هذا النوع من السلطة في الوطن العربي .

من هذه المقابلة، والأسلبة للغة ينيط الناص اللثام عن الفساد السياســـي الـــذي تمارسه السلطة على الرعية، ومدى القمع الفكري والتصفية الجسدية، والزيف الاقتصادي ...

اللغة الموظفة في هذه المقطوعة السردية. لغة تعبيرية على لسان السارد الذي يظهر منها تباين المواقف، بين الفاعلين في الحكي المبطن، تحت وجهة نظـــر المؤلف ..

المقطوعة وصف مشهدي، مقدم في صيغة سرد آنـــي، يجســـد أبعـــاد اللغـــة التعبيرية الموظفة

- الصنم لا ينظر إلى« الشعب الكريم»« الشعب الكريم»[1]
- « الشعب الكريم» يبكي ويطلب الرحمة[2]

فالألفاظ التي ركب بها الناص هذين الملفوظين، بعد إنعام النظر، تنبجس السمة التعبيرية التي تبرز موقف السارد من الحكي ومن شخوصه . وما يؤكـــد هـــذا الزعم ما يلي

- الصنم :

يقصد به الباث الحاكم، وتعبيرية اللفظ تكمن في الشحنة العاطفية التـــي ولـــدت اللفظ في ذهنه، وأطلق على الحاكم صفة الصنم، ولها ما يبررها في الحكـــي . فالحاكم مثل الصنم في تصرفه الأرعن مع الرعية.

1-2- الرواية :39

- الصنم لا ينظر:

لفظ لا ينظر، الذي نسبه للصنم يحمل شحنة تعبيرية خاصة بالباث في وصفه لهذا الصنم. لأن هذا الوصف هو الذي يلائمه، وينبئ القارئ بما سيحدث لاحقاً

- « الشعب الكريم» يبكي ويطلب الرحمة[1]

هذا الملفوظ له حظوة خاصة عند الباث، تبين عاطفته في كل ما يتعلق به الخاصية العاطفية الأولى، التي هداها الناص للملفوظ، تتجلى في بنبته البصرية حيث وضعه بين معقوفتين تمييزاً له عن باقي الملفوظات :

« الشعب الكريم » يبكي ويطلب الرحمة: الألفاظ الواصفة تكرس هذه الخاصية التعبيرية التي طبعت الملفوظ. وهذا ما يظهر تحيز الناص في وصف المتقابلين السلطان، والشعب . ويظهر تنافر الأصوات في هذا المشهد، بين صوت الراوي وصوت الشعب ،و صوت السلطان

انتقاء الروائي للكلمات، وتركيبها في هذا النسق النصي، يجعلها مشحونة بشحنة عاطفية منها تتوالد الكلمات .

السارد في الحكي، عند تقديم فعل السلطان، لا يتوانى في نعته بأوصاف لا تليق بالحاكم، ولا يرتضيها . وعند تناول فعل الرعية يقدمها في موقف الخانع المستكين، يطلب العفو عن ذنب لم يقترفه، بهذا الوصف ،الرعية نفسها لا ترضى أن توصف بهذه النعوت مهما كان موقعها. في مراتب الذل والخنوع الكاتب هنا لا ينفصل عن الراوي السارد، ولا عن أشخاص القصة (السلطان والشعب)، إنهم جميعاً يشكلون صورة واحدة. لكنها موزعة بينهم ، هذه

1- الرواية ص:من39

الازدواجية لا تحطم المعنى، بل تعمل على توسيع شبكاته، وتعدد مقارباته[1] وهذا ما يجعل الدلالة المتواصلة تقوم على التمييز، والاختلاف، وتوزيع طبقات المعنى .

المبدع كان قاس في وصف الراعي والرعية. وهذا ما يؤكد زعمنا في كون المسحة التعبيرية هي المهيمنة ، وهي التي كشفت تباين الأصوات..

<u>تداخل اللغات والخطابات والمتفاعلات النصية</u>

{ ... ثم يجمع الرؤوس :

رأساً

وراء

رأس

يبني بها قصوراً

قصر الهناء

قصر السعادة

قصر الشعب

قصر الحرية

قصر الاستقلال

قصر الكرامة

قصر الشتاء

قصر الصيف

قصر ال...

وتغني القيان في القصور عن « ليل الصب متى غده؟

ويلقي الشعراء قصائدهم

1- عبد الوهاب ترو : تفسير وتطبيق مفهوم التناص . مجلة الفكر العربي المعاصر عدد48.49

« ما شئت ،
لا ما شاءت الأقدار
فاحكم
فأنت الواحد القهار
وكأنما
أنت محمد
وكأنما أنصارك الأنصار »

وتحوك القهرمانات الدسائس
يشترين الخصيان الصقالبة للأمراء
والإماء الحبشيات لربات القصور
ويتلاعبن بأسعار الصرف في أسواق العبيد
ويقدمن الرشاوى الكبيرة لكبار النخاسة :
وسبائك من الذهب الخالص
وعقود زمرد وياقوت
وشيكات على بياض مسحوبة على بنوك :
لندن
وباريس
وجنيف
وطوكيو
ونيويورك ...}[1]

1- الرواية :ص.40.41

لغة السلطان لغة الفعل والحركة لغة الإشارة ؟ السارد لا يجعل الحاكم يتكلم ، يسرد أفعاله دون تعليق من الحاكم . فهي لغة الصمت والغموض، والقهر والظلم والتلاشي ...

لغة الرعية تساير لغة الحاكم، صامتة، خاضعة مستسلمة. والذي يتكلم في ملكوته هم المغنيات والشعراء. يرددون ما قيل في الهوى والسلطان ...إنهم نسخة شائهة . تكرس وتبرر فعل السلطان..

وهناك لغة تطابق لغة الحاكم، لغة القهرمانات، لغة الفعل الصامت، لغة الدسائس ودمار البلاد والعباد..

مستوى اللغات المستعملة في المفصل السردي واحد لأنها أولاً لغة تعبيرية صرفة وثانياً تظهر موقف الراوي على لسان السارد :

اللغة مشحونة بالبعد الذاتي، الذي يكشف الباث، وموقفه من القارئ ومن النص الذي يتوخى منه حمل القارئ على التصديق بما يعرض . وهذا الطلب تحققه كثافة اللغة التعبيرية ..

<u>الخطابات المنقولة التامة والناقصة</u>

- (... ثم يجمع الرؤوس :

رأساً

وراء

رأس

يبني بها قصوراً

قصر الهناء

قصر السعادة

قصر الشعب

قصر الحرية

قصر الاستقلال

قصر الكرامة

قصر الشتاء

قصر الصيف

قصر ال...)[1]

في هذا الخطاب المشهدي. يعرض الناص فعل السلطان المتوخى من قطع الرؤوس، هو بناء القصور الرئاسية . هذا الظاهر والحاضر ، أما الدلالة الغائبة التي تفرضها قرائن هذا التوظيف. تبرز مدى الفساد السياسي، والخراب الاقتصادي الذي يمارسه الحاكم على رعيته . ومنه يطفح البعد الغرائبي والعجائبي، وتنبجس الدلالة الساخرة من الحاكم، ومن فعله . ويحمل القارئ على اتخاذ موقف معاد منه .. وهذا ما يطمح إلى تحقيقه الناص

- (وتغني القيان في القصور عن « ليل الصب متى غده ؟ »)[2]

في هذا الخطاب المنقول الناقص في تركيبته اللغوية، الذي يبوح بدلالات تطفح بالبؤس، والشقاء الذي يمارس على المغنيات، ويكشف بذخ السلطة في ممارسة اللهو الماجن. وما يترتب عليه من وقائع، وأحداث مفجعة مدمرة للأمة في جميع المجالات...

1-2- الرواية ص: 40

ويتولد لدى القارئ موقف الأسى، والتحسر والكراهيـــة لهـــذه الفئـــة الباغيـــة وتختلط مشاعره، وتتوزع بين القبول والرفض .

(- ويلقي الشعراء قصائدهم

« ما شئت ،

لا ما شاءت الأقدار

فاحكم

فأنت الواحد القهار

وكأنما

أنت محمد

وكأنما أنصارك الأنصار »)[1]

في هذا الخطاب المنقول الناقص في تركيبته اللغوية، والذي يؤســـس لـــدخول حقبة تاريخية بكل زخمها في المتن الروائي ، فتنداح دلالة النص تـــربط بـــين الماضي الذي عاش فيه الحاكم، يفعل ما يشاء، هو الواحد القهار، حي يصهر السارد زمنين على تباين في البعد الحضاري، لكل حقبة، ليحقق التطابق الـــذي يحاول تجسيده في الرواية من خلال هذه الالتفاتة إلى دمج شـــعر ابـــن هـــاني الأندلسي في مدح المعز لدين الله الفاطمي في مطابقته للحالة الراهنـــة للحـــاكم الموصوف في النص الروائي .

- (... وتحوك القهرمانات الدسائس

يشترين الخصيان الصقالبة للأمراء

1- الرواية ص :42

والإماء الحبشيات لربات القصور

ويتلاعبن بأسعار الصرف في أسواق العبيد

ويقدمن الرشاوى الكبيرة لكبار النخاسة :

وسبائك من الذهب الخالص

وعقود زمرد وياقوت

وشيكات على بياض مسحوبة على بنوك :

لندن

وباريس

وجنيف

وطوكيو

ونيويورك ...)[1]

في هذا الخطاب المنقول التام والمدمج، المشحون بالدلالات المتوارية، خلف كل لفظ مستعمل. حيث يتلاعب الناص في اقتناص ملفوظاته، واصفاً أفعال القهرمانات. وما تفوح به من دسائس، وتلاعب بالصرف، رشاوي وانبطاح مكشوف. فتقدم <u>الشيكات</u> علي بياض تسحب في الخارج ؟ ...

الناص يعري ممارسة السلطة وأعوانها ، وتصل قمة استخفافه في وصفها بالقاهرة للشعب. المقهورة من الغرب. تقدم له شيكات على بياض مسحوبة في بنوك غربية ؟؟؟.

1- الرواية:ص43

ويختم جزء مدينة الجماجم بخطاب درامي فكاهي ، يظهر منه سخرية السلطان في ممارسة سلطته

- (يسمون الوزراء بجرة قلم

ويعزلون الوزراء بجرة قلم)[1]

من خلال هذه الوقفة مع هذا الجزء من الرواية الذي سماه 'مدينة الجماجم ' والذي اعتمد فيه الروائي على تقنية السرد الآني، والخطابات المنقولة على لسان السارد في مستوى لغوي تعبيري واحد نستشف منه:

- الوصف المشهدي
- تداخل الأصوات
- دمج المتفاعلات النصية
- ظهور الراوي في المتن عبر تقنية الرؤية من الخلف
- كشف زيف الحكام
- التركيز على ضعف الشعوب العربية

وما يلاحظ في هذا الجزء كون المتفاعل النصي المدمج، كانت له وظيفة رمزية مؤثرة في المتلقي، الذي يتجاوب مع هذا المتفاعل. إذا كان يعرف تاريخ الفاطميين، وما وقع أثناء حكمهم في شمال أفريقيا، وبعد رحيلهم وبناء القاهرة ... ويدرك مرامي النص الموظف. وهذا ما يحقق الوظيفة الأدبية للمتفاعل النص في حمل المتلقي على الدلالة التي يشي بها السرد عبر صيرورة الحكي..

1- الرواية :ص :42...

ابن هدوقة والخطاب الديني

إن مفاهيم علم النفس المعرفي ، والذكاء الاصطناعي، أتبث أن المبدع والقارئ خاضعان لنفس العمليات الذهنية، بلورتها في نظرات:الأطر، المدونات الخطاطات، والسيناريوهات، والنماذج الذهنية [1]

النص القرآني في العقل العربي أوجد خطاطاتـــه المفســـرة، إذ بمجـــرد سماع آية، قراءتها، أو تذكرها تنداح الخطاطة الجاهزة للتفسير مهيمنة علـــى بؤرة شعور – السامع ، القارئ – والروائي يتعامل مع الـــنص القرآنـــي لتحقيق أهداف بنائية، فنية في النص، ومعرفية جمالية في المتلقي .

إن تواجد النص الديني في العمل الروائي أمر طبيعي، لأنه من صـــميم الثقافة العربية، لكن المثير حقاً طريقة التوظيف في المستوى البنائي والدلالي

فإذا كان الدرغوثي في رواية (القيامة الآن)، قد تعامل مع المتفاعلات النصية الدينية (القرآن والحديث)، وفق تقنية استثمار الموروث الديني، لبناء عالم فني شديد الخصوصية، والمحلية معتمـــداً تقنيـــة الأســـلبة، والتهجـــين، والمفارقة لغاية فنية، جمالية دون التعريض بمضمون الحقل الديني. فإن عبـــد ابن هدوقة، قد خالفه في تقنية التعامل مع هذا الحقل.

في رواية (ريح الجنوب) نـــراه يتعمـــد تقنيـــة المفارقـــة، والأســـلبة والتهجين، للغات والخطابات لإحداث شرخ في عملية التلقـــي عبـــر التعـــريض والتشويش، والمغالطة الفكرية في تعامله مع المفاهيم العقديـــة عنـــد المتلقـــي العربي...حيث وضع الخطاب الديني موضع شك، وريبة وتساؤل..

1- محمد مفتاح : دور المعرفة الخليفة في الإبداع والتحليل. مجلة دراسات سميائية . ص86

2- ميخائيل باختين : المتكلم في الرواية ص18-21

في الرواية (ريح الجنوب) يقابل بين الملفوظ الديني، والملفوظ الغربي عن طريق التهجين القصدي بين وعين مفصولين في ملفوظ واحد[2]. و يظهر هذا من خلال ثورة البطلة نفيسة على الموروث، الذي يتعارض مع رغباتها وتطلعاتها . تقول في حوار داخلي ساخن :

[القرية لا تفهم حرية فتاة بلغت سن الرشد، كأن الرشد انحراف عقلي تقيد فيه الحرية ! الدين له كلمته حتى في الملبس ، عليها أن تلبس أيضاً أثواباً لا تسمح للنور بملامسة جزء من ساقيها، أو ذراعيها أو صدرها وليكن الحر شديداً ، أو خفيفا ذلك لا يهم][1]

هذا النسق الحواري يتعارض فيه ملفوظان، ووعيان من حيث الدلالة ، أحد هما ينتمي إلى الفكر الديني، والثاني إلى الفكر الحداثي، الرافض للقيم وللثابت وللموروث. النص الغائب الذي يتناص معه هذا النسق، يحيل إلى منطوق الحديث الشريف، الذي خاطب به الرسول صلى الله عليه وسلم أسماء بنت أبي بكر الصديق رضي الله عنهما قائلا:

(يا أسماء إذا بلغت الفتاة المحيض لم يظهر منها إلا هذا وهذا)[2]

وأشار إلى الكف والوجه) .

من تعالق النص والمرجع ، تظهر قصدية الناص، وموقفه من الدين. حيث اعتمد اللغة، وانتقى منها كلمات عارض بها مضمون النص (انحراف – الحرية –حتى–أيضا–النور –الحر – لا يهم) في أسلوب وصفي هادئ ، تهكمي ، يثير القارئ، ويحمله على الإذعان، و المشاركة الوجدانية للبطلة، بتقبل هذا المنطق

1– ابن هدوفة : رواية ريح الجنوب . ص 88

2– السيد سابق : فقه السنة . ص211

المعروض في شكل مقابلة.

البطلة نفيسة تكشف عن موقفها من العقلية النمطية السائدة في القرية، بثورتها على الفكر القروي. المبني على تصورات دينية زائفة في نظرها ، فتحاول إقناع نفسها عن طريق النقد الساخر للتفكير الديني .

التعلق النصي LA TRANSTEXTUALITÉ في هذا النسق من الناحية البنائية جاء مندمجاً فيه، إذ لم يعتمد خاصية الترقيم، أما دلالياً، قد أفرز تقابلاً فكرياً بين النص الديني والنص الروائي. حيث أفرغ النص الديني من محتواه الدلالي، وشحنته العقدية، التي تفسح المجال لانفلات الملتقى من أسر مضمونه. وينساق وراء الدلالة المعارضة، الماثلة في النص الروائي. هذا التوظيف يكشف للدارس مدى تعارض الملفوظ الديني، مع النسق الروائي بنيوياً و دلالياً.

ويتعالق النص الديني في موقع آخر، مبيناً مدى التوافق و الانسجام بين الشخصية في مواقفها من الأحداث ، باعتماد خاصية التعلق التفسيري التبريري فبعد غياب رابح عن رعي أغنام ابن القاضي، تنتاب هذا الأخير مخاوف، ينساق في تعليلها معتمدا الملفوظ الديني إذ يقول: (فمهما كان الأمر، فإن لكل معسرة ميسرة ، وسعة البال أليق بصاحب المال)[1] .

عبارة "لكل معسرة ميسرة " تتناص مع الآية الكريمة (إن مع العسر يسراً ، إن مع العسر يسراً)[2] . وتم التداخل بين الخطابين دون مؤشر جرافي – الترقيم– أما دلالياً، نتج توافق بين النص الحاضر و النص الغائب ، الذي جاء ليعبر عن موقف ابن القاضي ، ويفسر أسباب غياب رابح و يهونها ملتمساً مضمون النص الديني. بعد تحويل بنيته اللغوية ، والاحتفاظ بدلالته، ليحدث

1- رواية ريح الجنوب ص 111

2- سورة الانشراح الآية رقم 6/5

توازنا نفسياً، وفق منطق السرد الذي مهد له بألفاظ مثل: (سهر، لم يفق، ركب رأسه ، تخلف عن الراعي ...) في أسلوب مقابلة. مما أضفى توافقاً تاماً بين مضمون النص القرآني، وما يشير إليه النص (معسرة ميسرة). كما يظهر مدى الانسجام بين موقف ابن القاضي، والحدث المعروض – غياب الراعي و التماس الأعذار له!

ويمزج الناص بين عدة أصوات في ملفوظ واحد. ابن هدوقة يعتمد هذه الخاصية. فيمزج بين الدين وطقوس المشعوذين، الذين يستغلون العامة باسم الدين ! فيكشف في رواية ريح الجنوب شريحة اجتماعية تتخذ الدين وسيلة لاستغفال البسطاء ، و الاستحواذ على أفكارهم و مشاعرهم . فبعد أن سّلطت على نفيسة البطلة كل العوائق التي حالت دون تحقيق رغباتها:

مزاولة الدراسة في العاصمة ، عدم الزواج بمن تحب ... انتابها ضيق وضجر، وأصابها إغماء فسرته الأسرة بالصرع. واستنجدت ب "الطالب" لعلاجها. يقابل الروائي في مشهد العلاج بين ثلاثة مواقف:

موقف الأسرة، موقف الطالب و موقف نفيسة متخذاً موقفاً صريحاً من هذا السلوك البدائي . ويقلل من أهمية الطالب على لسان نفيسة، أولاً، و ثانياً من خلال تصرفات الطالب نفسه .

يقول الطالب لنفيسة (يجب ألاّ تتلفظي بكلمة، أو حركة إلى أن آمرك. وإلاّ تفسد العزيمة. فضحكت نفيسة بالرغم مما هي فيه)[1]

الروائي من رد فعل نفيسة ، المتمثل في الضحك ، الذي ينم عن سخريتها و استهزائها بالطالب، ينزع الغطاء عن هذا السلوك، وهذا يجسد التعارض بين

1- رواية ريح الجنوب. ص.212

المواقف في تفسير الأحداث: مرض نفيسة، أسبابه، علاجه، الأسرة والطالب الروائي و نفيسة.

هذا الطرح، يظهر للقارئ نوع التفكير الذي يحدد العلاقات الإنسانية، و مدى عجزه في حل المشاكل الاجتماعية و النفسية في الواقع المتخيل ، و الواقع الحياتي..

وبعد أن هيأ الشيخ حمود طقوس العزيمة (شرع في القراءة ، فقرأ بصوت واضح " وننزل من القرآن ما هو شفاء ورحمة للمؤمنين)[1] . وبعدها قرأ سورتي المعوذتين وآية الكرسي وأخيراً شرع في العزيمة :

" أين ابن الأحمر ، أين أبن الأزرق ، أين ابن الأكحل ،آتوني جميعا بجنودكم وخيولكم ومحلاتكم ...)[2]

في هذا المشهد السردي يمزج الناص بين الدين و الأسطورة .

تداخل النص الديني بنيوياً، مع النص الروائي عبر علامات الترقيم، المتمثلة في الهلالين، والنقطتين ، أما على المستوى الدلالي ، النص الديني و الأسطوري يظهرا مواقف الشخوص في تفسير أحداث الواقع .

الملفوظ الديني، اقتصرت وظيفته في بسط جو الرهبة ، والخشوع و التصديق من طرف الحاضرين لهذه الطقوس . وأقل درجة في إدارة الحدث . وهذا ما ترمي إليه دلالة النص القرآني. التي تم بها التعلق على مستوى حرفية المرجع والنص الحاضر، إذ بعد تلاوة القرآن، ينتقل الطالب إلى الأهم ، فيخاطب الأرواح والجان، التي بيدها الحل والربط. فإذا كانت الرقية مشروعة في العرف الديني وأساسها تلاوة القرآن،وبعض الأدعية المأثورة عن النبي صلى الله عليه

1- سورة الإسراء الآية 82

2- رواية ريح الجنوب: ص212-213

وسلم فقط . فإن الروائي أخلط بين المفاهيم مجسداً الواقع العياني. فالرقية سميت عزيمة ، والقرآن تساوي مع الأرواح ...

فالدلالة المتولدة من تعلق النص الديني، مع النسق الروائي، انحرفت في مستوى منطق الفكر عبر السياق المعروض فيه، والذي جاء ليؤكد، ويدعم الفكر الخرافي بتحويل معناه وموضوعه[1] . إذ أصبح وسيلة للشعوذة .. وعرضة للسخرية والتهكم .

ويتكرر الموقف نفسه في نسق ثان. في الوليمة التي أقيمت بمناسبة تدشين مقبرة الشهداء

[قال احد حفظة القرآن لمن معه وقد فرغروا من الأكل :

- ((فإذا طعمتم فانتشروا))

فأكد الذي بجانبه قائلا:

- ((صدق الله العظيم))] [2]

فالمناص الديني تعالق مع المتن الروائي و المرجع بنيويا باستعمال علامات الترقيم ، النقطتين ،والهلالين . وحصره تعبيريا بإحدى خصوصياته في الملفوظ (صدق الله العظيم) والمناص يتناص مع الآية الكريمة (فإذا قضيت الصلاة فانتشروا في الأرض وابتغوا فضلا من الله واذكروا الله كثيرا لعلكم تفلحون)[3] ويتعلق معها عبر خاصية الخرق بتحويل اتجاه المعنى والموضوع فالانتماء العقدي للناص (يضع موضع الشك العبارة المنصوصة والذات المتكلمة)[4]

إن تحريف النص القرآني، باعتماد شخوص همهم الأكل، يبرز مدى الاستخفاف بالمضمون الديني....

1- مقال بشير القمري : مفهوم التناص بين الأصل والامتداد. مجلة الفكر العربي المعاصر.ص 93

2-رواية ريح الجنوب: ص 56

3- سورة الجمعة : الآية رقم 9

4-ميشال فوكو: نظام الخطاب .... ص 26

والمسحة الساخرة من الدين، ومن رموزه، تكشف موقف الناص من هذا الحقل وتظهر للقارئ قصده، في استخفافه برموز الدين و قيمه، باعتماده أسلوب التهكم، والسخرية في عرض الشخصيات، مشوهاً تفكيرها. عبر تقنية الخرق المسلطة على البنية اللغوية للتناص . فحولت دلالته إلى تأويلات بعيدة عن حقله المرجعي .

هذه المعاني الفجة، يحاول بها الناص، تقييد المتلقي عن طريق المفارقة التي جسدت (الانحراف على مستوى منطق الفكر)[1] . التي تفاجئ القارئ، وتوجه تأويله في إنتاج المعنى[2] .

في نسق سردي آني، صور ابن هدوقة جدالاً بين الحضور، بعد موت رحمة حول بعض المفاهيم، التي لها علاقة مباشرة بحياة العامة:

الاشتراكية، الحكومة ، السرقة ... فاستعان بنص ديني أوقف به السرد، و نقل القارئ، والأحداث إلى فضاءات أخرى . يقول :

[فلما رأى شيوخ القرآن أن الكلام اتخذ منعرجا خطيراً، أومأ بعضهم إلى بعض باستئناف التلاوة الجماعية ، وعوذ المسن فيهم : { بسم الله الرحمن الرحيم تبارك الذي بيده الملك، وهو على كل شيء قدير، الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا*...}[3] وبذا حسموا ما قد يقع من نزاع][4]

النص الديني في هذا المقطع السردي تعلق بنيوياً مع المتن الروائي بعلامة الترقيم النقطتين ،و الهلالين :((...)) ، وأحال القارئ إلى حرفية المرجع . أما دلالياً، هو معروض في سياق، يجعل القارئ يتساءل عن الدلالة الناتجة

1- نبلة إبراهيم :" قص الحداثة . مجلة فصول ص 106

2- علي حرب . قراءة ما لم يقرأ . مجلة الفكر العربي المعاصر ص 41

3- سورة الملك: الآيتان 1-2

4-رواية ريح الجنوب ص 167

عن هذا الاستعمال، التي توحي أولا بالرهبة، و القداسة لهذا الملفوظ الذي لـــه مسحة سحرية في نفوس الحاضرين، الذين ران عليهم الصمت بمجـــرد بدايـــة التلاوة .ويؤكد ثانياً تدخل الكاتب قائلاً (وبذا حسموا ما قد يقع من نزاع)

التعلق نتج عنه تكسير خطية عمودية السرد[1] ، لتحقيق غايـــة بنائيـــة تساعد الناص في تغيير مجرى الأحداث، دون إحداث خلل في تسلسلها ، وغاية دلالية تشدّ القارئ، و تنقله إلى حقل آخر معتمداً على الإرث المرجعي الـــنص القرآني- لأن (القائم بالسرد، يعرف جيداً اعتقادات القارئ، و يوجـــه الســـرد حسب متطلباتها)[2]

الحقل الديني استغله الروائي، لغاية بنائية، تمكنه من إغنـــاء تجربتـــه الفنية في بناء المعمار الروائي. كما وجه له انتقاداته، عن طريق تقنية الخرق و الهدم البنائي، والدلالي للنص الديني ، أو باعتمـــاد تقنيـــة تحويـــل المعنـــى الخاضع للسياق الروائي...

إن ظاهرة الاستخفاف بالدين، ورموزه في النص الروائي عنصر بنـــاء وهدم متفش عند بعض الروائيين ، وخاصة عند ابن هدوقة (لاعتقادهم الجازم بأنه السبب الحقيقي للتخلف الاجتماعي)[1] . فيجب تدمير مضامينه فـــي البنيـــة السوسيونصية ، وتشكيل خطاطات جديدة في ذهن الملتقـــى بإزاحـــة مســـحة القداسة عليه- هذا الموقف جعله يبيح لنفسه خرق المألوف. إذ لا توقفه فـــي تعامله مع هذا الحقل حدود لغوية أو فكرية أو جمالية ، ولا عـــرف علمـــي أو أدبي، فكلما تعلق الأمر بمضمون ديني، عرضه بشكل ساخر يمجه الذوق السليم

1-مقال:عبد الوهاب ترو: تفسير و تطبيق مفهوم التناص. مجلة الفكر العربي المعاصر. ص77

2-عبد الفتاح كليطو: الأدب و الغرابة . ص36

1-- DANINOS .GUY LES NOUVELLES TENDANCES DU ROMAN ALGERIEN

ابن هدوقة، تعامل مع أشكال حقول التناص الديني، وفق منظور معـــاد له، لكن هذا الموقف ليس قاعدة مطردة فـــي الروايـــة المغاربيـــة ، فـــإبراهيم الدرغوثي له موقف مخالف في تعامله مع النص الديني ، فله حضوره المميز في (القيامة ...الآن)، حيث تناص مع المتن الروائي عبر تقنية المقابلة فـــي تفسير الأحداث،و عرضها عن طريق المقارنة و المماثلة و التعريض بين النص الحاضر، والنص الغائب، فهو عنصر بنائي في توجيـــه الســـرد وفـــق منطـــق السببية و الغرابة والسحرية و الإيحاء ...

الخاتمة

الدراسات النقدية، حقل معرفي، وسيلة توجيهيـــة إعلاميـــة، وعمليـــة إجرائية تمارس على الإبداعات الأدبية. تزعم الموضوعية فيما تصـــل إليـــه من نتائج في دراستها للأعمال الفنية ساعيةً إلى إزالة تأثير المبدع (المبئر) أو ترسيخ وجوده، أو إعادة إنتاجه . وبذا تمارس تأثيرها على المنتوج الفني

الدراسات النقدية في رحلة البحث، غايتها عقلنة النتائج، التـــي يقـــف عندها البحث منطلقاً من داخل النص أو من خارجه، أو منهما . فهي تهـــدف في منهجها إلى التعريف بالعمل الفني، وإظهار جمالياته. أو مواطن الضـــعف فيه . فتمارس فاعلية ما، تتلخص في ترغيب المتلقي ، أو تنفيره في محاولة جاهدة تخلق استجابة لديه توافق ما ترمي إليه الدراسة . مـــن هنـــا تبـــدو الدراسة النقدية ملتبسةً . فمرة تضمن الرفض عبر إدانة ما ، حكـــم ســـلبي ومرة أخرى تشير إلى معرفة إيجابية للحدود

النقد مجال معرفي له أسلوبه ، ولغته الواصفة التي يتعامل بها . ولـــه مفاهيمه ، ومصطلحاته التي يستخدمها ، هذا الوضع يؤدي به إلى ممارســـة مغايرة ، إذ تتحول الدراسة النقدية من مجال كشف جماليات الـــنص الأدبـــي إلى إكسائه بالمزيد من الغموض ، أو الدخول في صميم تأويلية تحرف الكلمة عن مواضعها، والمعنى عن مقاصده ، فتمارس مراوغةً مضـــاعفة بأســـر المثير والمتأثر. فالنقد تأويل حسب رؤية الناقد، مما يجعلـــه أســـير نزعتـــه الأولى التي تحدد له موضوعاً معيناً مهما راوغ ، ليؤكد بـــراءة نتائجـــه ، فهو موقف ادعائي يعلن عن موضوعيته، وعقلانيته وتكامله، وهو يعي أن هذه الموضوعية تفترض ابتعاده عن التموضع المسبق، إلا أنه يســـتمر فـــي

ادعاء التحليق الحر مع أن منهجيته ، ومنظومته الاستدلالية، وأدواته المعرفية تفصح جميعاً عن الأيديولوجية التي تهيمن عليه وتحركه وفق نزعاتها، أو التي يستهلكها فيمارس هيمنة متسلطة من خلال إخضاع النص لمقاييسه المعقلنة...

يرى ميشال فوكو أن النقد الأدبي يطابق الحكم ، ويأتي كمرحلة متوسطة بين الانتقاء والشرح والتحليل، الذي يستغرق النقد جل عملياته ، حيث انتقل من محور الكتابة الاستهلاك؛ أي الوساطة بين الأثر والمتلقي؛ إلى محور الكتابة أي إمكانية تكوين لغة جديدة ، انطلاقاً من لغة معطاة في الأثر المدروس. ورغم هذا ، فإن النقد ما زال في إطاره الواسع عاجزاً عن التحرر من مفاهيمه القديمة، وأدواته الكلاسيكية ، مما يؤثر في موضوعيته المزعومة إلى أبعد حد

النقد الأدبي يحاول الدخول إلى عالم النص إما من باب التقدير (الدراسة الذوقية) أو من باب العلم (علم الإنتاج الأدبي)، وهذا ما يؤكد أن النقد علم وفن في آن واحد ..

فالنقد الأدبي مهما تنوعت مفاهيمه ، وأدواته الإجرائية يبقى متأثراً بتأويل الناقد وثقافته .. وبالمناهج التي يستعين بها في البحث . غير أن المقاربة التناصية في رأيي هي أقرب الوسائل النقدية التي تحاول الإحاطة بكل مقومات العمل الفني، منذ لحظة الإنتاج إلى مرحلة التلقي، والرواج ، باتخاذها كل عناصر المنتوج الفني في الحسبان أثناء الدراسة . فلا تلغي أي طرف مهما كانت درجة علاقته بالنص الأدبي مجال الدراسة ...وهذا ما يجعل نتائج الدراسة أقرب إلى الكمال والموضوعية المزعومة...

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر

1- القرآن الكريم

2- إبراهيم الكوني :نزيف الحجر .دار التنوير للطباعة والنشر بيروت 1992

3- إبراهيم الدرغوثي : القيامة الآن .دار سحر تونس 1999

4- عبد الحميد ابن هدوقة : ريح الجنوب .ش.و.ن .ت .الطبعة الثالثة 1976 الجزائر

2- المراجع العربية

1- أبو عثمان الجاحظ

- الحيوان : تحقيق عبد السلام هارون .دار الكتاب العربي بيروت 1969

2-إبراهيم الكوني:

- صحرائي الكبرى.الطبعة الأولى.المؤسسة العربية بيروت. 1998

3-إبراهيم عباس :

- الرواية المغاربية و.و.ن.إ 2002 الجزائر

-تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية:و.و.ن،إ.. 2002 الجزائر

4- ابن منظور محمد بن مكرم ابن علي بن أحمد الأنصاري:

- لسان العرب .دار صادر بيروت

5- ابن رشيق أبو علي الحسن:

- العمدة في محاسن الشعر . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد القاهرة 1963

6- ابن طباطبا العلوي

- عيار الشعر :تحقيق عبد العزيز بن ناصر د.ت

7- أحمد المديني :

- أسئلة الإبداع في الأدب العربي دار الطليعة بيروت ط.1 .1985

8-أحمد علي المقريزي.
- أخبار وادي حضرموت العجيبة الطبعة الأولى دار التحرير القاهرة 270هـ
9- أحمد بوزفور:
- تأبط شعراً .دار توبقال الدار البيضاء 1987
10- أحمد يوسف :
- سيمياء التواصل وفعالية الحوار منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب .دار الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 2004.الجزائر
11- المسعودي أبو الحسن علي بن الحسين:
- مروج الذهب ومعادن الجوهر. دار الأندلس بيروت 1965
13- السيد سابق :
- فقه السنة . دار الفكر الطبعة الأولى بيروت 1977
14-الفيروزبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)
- القاموس المحيط. دار العلم بيروت د.ت
15- القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز
-الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي القاهرة 1966
16- السعيد الورقي :
- لغة الشعر.. الطبعة الأولى بيروت1987
17- أنور المرتجي :
- سيميائية النص الأدبي :دار افريقية للنشر 1987 المغرب
18ـ بشير بويجرة محمد :
- الأنا والآخر .دار الأديب .ط.1 .2007 ..
19- بوجمعة بوشوشة :
- مباحث في رواية المغرب العربي. تونس 1996

20- بشير القمري :
- مجازات .دار الآداب بيروت الطبعة الأولى .1999
21- جابر عصفور :
- مفهوم الشعر .دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1978
22- جبير محمد :
- مقتربات النص .بغداد .1989
23- جودت فخر الدين :
- شكل القصيدة العربية حتى القرن الثامن الهجري دار الآداب ط.1. بيروت 1983
24- حميد لحميداني :
- أسلوبية الرواية .دار سال الدار البيضاء المغرب ط.1 /1991
25- حميد سمير :
- النص وتفاعل المتلقي .منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005
26-حسام الخطيب /رمضان محمد :
- آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية .دار الفكر المعاصر بيروت 2001
27- حسن محمد حماد :
- تداخل النصوص في الرواية العربية،الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة.1997
28- حسين بكار يوسف .
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم دار الأندلس الطبعة الثانية بيروت 1983
29- حسين الواد :
-مناهج الدراسة الأدبية الطبعة الرابعة 1988 الدارالبيضاء المغرب
30- خليل أحمد خليل:

- مضمون الأسطورة في الفكر العربي.الطبعة الثالثة.دار الطليعة بيروت 1986.
31-خليل الموسى .وإبراهيم كابد :
- معجم النقد الأدبي ..ط.2000.دمشق.
32- وهبة مراد :
- المعجم الفلسفي .الطبعة الثالثة.القاهرة .1979.
33- رابح بخوش :
- اللسانيات وتطبيقاتها في النص الشعري دار العلوم للنشر والتوزيع. طبعة 2006 عنابة. الجزائر
34- رشيد بن مالك:
- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي.دار الحكمة الطبعة الأولى 2000
35- كامل الخطيب
- الرواية والواقع :الطبعة الأولى دار الحداثة 1981 بيروت
36- كاظم جهاد :
- أدو نيس منتحلاً .مكتبة مدبولي 1993
37- كمال أبو ذيب :
- في الشعرية.مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1987
38- كمال الدين الدميري
- حياة الحيوان الكبرى دار الفكر بيروت د.ت.ط
39- محمد العبد :
- اللغة والإبداع الأدبي.دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى القاهرة 1989
40- محمد السرغيني :
- محاضرات في السيميولوجيا .دار الثقافة الطبع الأولى الدار البيضاء 1987

41- محمد بنيس :
- الشعر العربي الحديث (بنياته وإيدالاته) دار توبقال الطبعة الأولى 1991
42- محمد خطابي :
- لسانيات النص.(مدخل إلى انسجام الخطاب)المركز الثقافي العربي الدار البيضاء1991
43-محمد مفتاح :
- تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التنـــاص،م.ث.ع/ط1..1985 الـــدار البيضاء
- دينامية النص المركز الثقافي العربي بيروت . الدار البيضاء 1987 .
-التلقي والتأويل المركز الثقافي العربي .ط.1994 .الدار البيضاء المغرب
44- محمد معتصم :
- الرؤية الفجائعية : منشورات الاختلاف الطبعة الأولى 2003..الجزائر
45- محمد عناني.
- المصطلحات الأدبية الحديثة القاهرة ، 1996 (التناص).
46- محمد عزام :
- النص الغائب .منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001
47- محمد رياض وتار :
-توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة .ط/2002.دمشق ا.ك.ع
48- محمد يعيش :
- شعرية الخطاب الصوفي .. فاس ط 1 /2003
49- مولاي على بوخاتم
- مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق2005
50- مصطفى ناصف :
- نظرية المعنى في النقد العربي دار الأندلس الطبعة الثانية 1981

51- ميشال عاصي:
- مفاهيم الجمالية في أدب الجاحظ منشورات دار مكتبة الحياة بيروت
52- نبيلة إبراهيم :
- أشكال التعبير في الأدب الشعبي . مكتبة غريب القاهرة 1977
53- نصرت عبد الرحمن:
- في النقد الحديث . الطبعة الأولى. الأقصى .عمان .1979
54- نضل الصالح :
- النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001
55- سامح الرواشدة :
- فضاءات الشعرية.المركز القومي للنشر 1991.أربد .عمان
56- سمير المرزوقي وجميل شاكر :
- مدخل إلى نظرية القصة.طبعة:د.م.ج الجزائر والدارالتونسية للنشر.ط.1985/1
57- سمير حجازي:
- مناهج النقد الأدبي المعاصر . .ط/1 .2004 دار التوفيق سوريا
58- سعيد الغانمي:
- لحمة الحدود القصوى،المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ط.1، 2000، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء،
59- سعيد بن كراد :
- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها .منشورات الزمن مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء 2003
60- سعيد علوش :
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. منشورات المكتبة الجامعية. الدار البيضاء.ط.1 عام 1984

- عنف المتخيل في أعمال حبيبي. .المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع.الدار البيضاء. ط1. 1986.

61- سعيد يقطين،

-الرواية والتراث السردي المركز الثقافي العربي ط 1 أغسطس 1992

- انفتاح النص الروائي .المركز الثقافي العربي بيروت 1983

62- شعيب خليفة :

- هوية العلامات .دار الثقافة الطيعة الأولى الدار البيضاء 2005

63- شوقي ضيف :

-البلاغة تطور وتاريخ . دار المعارف القاهرة الطبعة الرابعة 1977

64- صلاح فضل :

- علم الأسلوب والنظرية البنائية.الجزء الثاني. الطبعة الأولى .2007

65- فضل الله مهيدي :

- آراء نقدية في مشكلات الدين والفلسفة والمنطق .دار الأندلس الطبعة الأولى 1981

66- فؤاد زكرياء :

- الجذور الفلسفية للبنانية .جامعة الكويت .1980

67- فيصل دراج :

- الواقع والمثال .دار الفكر الجديد .الطبعة الأولى بيروت 1989

68- يمنى العيد:

- في معرفة النص دار الآفاق الجديدة. الطبعة الثالثة بيروت1985

69-عبد الله إبراهيم :

- السردية العربية .المركز الثقافي العربي بيروت،الدار البيضاء 1992

70- عبد الله إبراهيم وآخرين :

- معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ،بيروت الطيعة الأولى 1990

71- عبد الله الغذامي:
- الخطيئة والتكفير، جدة .1985 .
72- عبد اللطيف محفوظ :
- آليات إنتاج النص الروائي .منشورات القلم المغربي .مطبعة القرويين.الطبعة الأولى 2006
73- عبد الملك مرتاض:
- بنية الخطاب الشعري .دار الحداثة بيروت1986
- أ ي تحليل سيمائي نفكيكي لقصيدة /أين ليلاي ؟/ لمحمد العيد ديوان المطيوعات الجامعية الجزائر 1992:
- الميثولوجيا عند العرب : المؤسسة الوطنية للكتاب الدار التونسية للنشر تونس 1989
- تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر طبعة 1995
- الكتابة من موقع العدم..دار الغرب للنشر طبعة 2003 الجزائر
74-عبد النور جبور:
- المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت ط1، 1979م،
75- عبد السلام المسدي :
- الأسلوبية والأسلوب :الدار العربية للكتاب تونس،ليبيا 1982
- النقد والحداثة .ط.1.دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت1983
- المصطلح النقدي، تونس، 1994م،
76- عبد العزيز حمود :
- الخروج من التيه :سلسلة عالم المعرفة .الكويت 2003
77- عبد الفتاح كليطو:
- الأدب والغرابة :دار الطليعة بيروت .الطبعة الأولى 1982
78- عدنان بن ذريل :
- النص والأسلوبية .ط.2000. اتحاد الكتاب العرب .دمشق

79- علي نجيب إبراهيم :
- ومض الأعماق ..الطبعة الثانية .2004 دمشق
80- عثمان الميلود :
- شعرية تودوروف:ط.1 الدار البيضاء .1990 ..
81- عثمان حشلاف :
- التراث و التجديد في الشعر السياب د.م.ج. الجزائر 1986
82-عز الدين إسماعيل:
-الشعر العربي المعاصر ط/1 القاهرة . 1978
- مفهوم الشعر .ط 1 . القاهرة
83- يوسف سامي يوسف :
- الخيال والحرية .الطبعة الثانية 2003.دمشق .

المراجع المترجمة :

1- باختين ميخائيل:
- الخطاب الروائي .ترجمة محمد برادة دار الأمان الرباط 1987
- شعرية دوستويفسكي .ترجمة جميل ناصف دارتوبقال الطبعة الأولى 1986
2 – بول ريكور :
- نظرية التأويل.ترجمة سعيد الغانمي .بيروت ط/1 2003
3- بيار جيرو :
- علم الإشارة ترجمة منذر عياشي دار طلاس 1988 دمشق
4- جاك فونتاني :
- سيمياء المرئي :ترجمة علي أسعد .دار الحوار سوريا الطبعة الأولى 2003
5- جان كوهين :

- بنية اللغة الشعرية,ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقـــال ط 1. 1986
6- جوليا كريستيفا:
-علم النّص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1991
7- جماعة من الباحثين:
- الأدب والأنواع الأدبية ترجمة طاهر حجار. دار طلاس لطبعة الأولى دمشق 1985
- النص والتناصية.تعريب.محمد خير الباقعي.ط/2. .2004 م.ل.ح. دمشق
- في أصول الخطاب النقدي الجديد:ت.أحمد المديني.دارعيون المقالات.ط.2. 1989
- موسوعة المصطلح النقدي .ترجمة عبد الواحد لؤلؤة .المؤسسة العربية للدراسات والنشر .الجزء الثاني الطبعة الأولى 1983بيروت
7- هنريش بليت:
- البلاغة والأسلوبية .ترجمة محمد العمري .دار سال المغرب 1989
8- روبرت شولز :
- البنيوية في الأدب ترجمة حنا عبود منشورات إتحاد العرب دمشق 1984
- عناصر القصة.ت. محمود منقد الهاشمي .دار طلاس.ط/1ى دمشق 1988
- السيمياء والتأويل. ترجمة سعيد الغانمي ط/1 .1994 م,ع.د.ن الأردن
9- روبير هولب : نظرية التلقي ت/عزالدين إسماعيل .ط 1/ 1994 جدة
10- رولان بارت :
- الدرجة الصفر للكتابة .ترجمة محمد برادة الطبعة الثالثة الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط 1985
- درس في السيميولوجيا ترجمة بن عبد العالي دار توبقال 1982

- مدخل إلى التحليل البنيوي .ترجمة منذر عياشي . م.إ. ح. ط.2 .2002
11مارسيلو داسكال :
-الاتجاهات السميولوجيا المعاصرة. ت.حميد لحميداني وآخرين الدار البيضاء 1987
12- مورو سيوادوار :
- الفكر الفرنسي المعاصر.ت. عادل العوا . عويدات بيروت. ط.1. 1978
13- ميشال بوتور :
-بحوث في الرواية الجديدة.ت. فريد أنطونيوس.ط.2.عويدات بيروت 1982
14- ميشال فوكو: البنيوية والتحليل الأدبي .ت/ محمد الخماسي .مجلة العرب والفكر العالمي العدد الأول 1988 بيروت
15- ميشال زيرا فا :
- الأسطورة والرواية :ترجمة صبحي حديدي دار الحوار سوريا 1985
- الرواية والواقع ترجمة رشيد بن حدو ط1988/1البيضاء .
16- سارة كوفمان وروجيه لايوت :
- مدخل إلى فلسفة جاك دريدا ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي الدار البيضاء 1991
17- نصوص الشكلانين الروس :
- نظرية المنهج الشكلي .تعريب إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين 1987
18- عبد الكبير الخطيبي :
- الرواية المغربية . ترجمة محمد برادة .منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي العدد الثاني 1971 الرباط

المراجع باللغة الأجنبية:

André helbo .Michel Butor .Vers une littérature de signe Bruxelles -1975
Encyclopédique des science de la langue ed seuil Paris 1972
Guy Daninos:les nouvelles tendances du roman algérien -3 Canada1979
G.Genette,
Introduction à l'architexte :Seuil, 1979
Palimpsestes, Seuil, 1982
seuils ed du seuil , février 1987 .
J.M. Schaeffer : du texte au genre théorie des genres oeuvres
collectives éd du 1986
Julia Kristiva:
.Théorie d'Ensemble . Tel Quel, Coll. Seuil, Paris 1968-
Problème de la structuration du texte
Larousse Dictionnaire linguistique Paris 1972 -
Michel Butor 'espace du roman Paris .Gallimard .1969.
l
Oswald Ducrot et Tzevtane todorove Dictionnaire encyclopédique des science de la langue ed seuil Paris 1972
Philippe Lane .La Périphérie du texte. Paris.1992
Pierre Marc de Biazi
Encyclopédie Universels Tome 12,) ,S.A. 1997
Wikipedia: Ed L'encyclopédie libre de Wikipedia -
R;Jakobson :Essais de linguistique Minuit 1981Paris générale
Yves Reuter. L'analyse du récit. Nathan 2003 -

الدوريات

1- آفاق .اتحاد كتاب المغرب .ع.8/9...1988..

2- أ لف ،العدد الرابع . 1984..مصر

3- الكرمل: عدد 101 /سنة 1983 / بيروت

4- الموقف الأدبي العدد 439 /2007 دمشق

5- اللغة والأدب . الجزائر الثاني عشر /1997

6- النادي الأدبي، جدة، 1994م.المملكة العربية السعودية .

7 العرب والفكر العالمي العدد الأول 1988 بيروت

8- العرب والفكر العالمي العدد الثالث 1988 عدد خاص عن التناص والتأويل.بيروت

9- الطريق.العدد3و4 سنة1981 بيروت

10 تجليات الحداثة.معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران.الجزائر.ع.2. 1993

11- تجليات الحداثة.معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران.الجزائر.ع.3. 1994.

12- دراسات سيميائية .فاس المغرب العدد الأول 1987

13- فصول .الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984

14- عالم الفكر.العدد الثالث . 1997.الكويت

15- علامات عدد1/مايو 1991/.جدة

الفهـــــرس

الإهداء
شكر وتقدير
المقدمة.....(أ-ج)
التمهيـــد .الرواية المغاربية النشأة والتطور.....1- 21
1- الرواية ووعي الذات 3
2- رواية ما بعد الاستقلال 7
3- المقاربات النقدية 11
4- مفهوم الادبية 17
الفصل الأول : التناصية والنقد الأدبي (الأصل والامتداد) 23-72
1- مفهوم التناصية في النقد الغربي:.....26
أ- المصطلح النقدي وإشكالات الواقع 27
مفهوم التناصية 32
مراحل تطور المفهوم 32
2- مفهوم التناصية في النقد العربي: 41- 72
التناصية في الموروث النقدي 46
السرقات الشعرية 47
الإطار الفكري لمصطلح السرقات..... 47
التداخل النصي في التراث (الجاحظ.ابن طباطبا،عبد العزيز الجرجاني ابن رشيق)..... 50

مراحل التعامل مع مفهوم السرقات الشعرية.....59
التناصية في النقد المعاصر 61
السرقات الشعرية والتناصية 62
الفصل بين القديم والحديث 65
مصطلح INTERTEXTUALITE والترجمة..... 66
الفصل الثاني : مفاهيم المقاربة التناصية : 73-159
1- النص والتناصية
أ- مفهوم النص الأدبي لغة واصطلاحاً 74
ب- مفهوم النص الأدبي اصطلاحاً.....75
1- في النقد الغربي (جوليا كريستيفا، رولان بارت ،تودوروف ،ميشال أريفي ميشال ريفاتير، بيار زيما ،.....76
2 – في النقد العربي (عبد الله الغذامي ، صبري حافظ..، محمد مفتاح عبد الملك مرتاض، رشيد بن مالك).....85
ج- مفهوم التناصية 88
1- الشكلانيون والتناصية..... 89
2- جوليا كريستيفا 89
3-رولان بارت..... 91
4- لوران جيني..... 92
5-فيليب سولرس 93

6- نوسيان ديلنباخ.....94
7- جيرار جينيت 94
8-مارك أنجينو.....97
9-صبري حافظ 99
10 عبد الله الغدامي 100
11- عبد الملك مرتاض..... 100
12- محمد مفتاح.....100
13- سعيد يقطين 101
2- نظرية التناصية 104
أ- التناص والإبداع 105
ب- التحليل التناصي..... 108
3- الحقول التناصية 112
4- أشكال التناص (التداخل النصي)..... 113
أ- التبرير.....115
ب- الخرق/الهدم.....115
ج- العرض.....116
5- أنواع التناص 117
أ-التناصية INTERTEXTUALITE..... 118
ب- المناصية PARATEXTUALITE 118
ج- أصناف المناص..... 121

د-وظيفة المناص 123
6- أدبية التناصية..... 125
أ- شعرية التناصية..... 128
1- علاقة النص الوافد بالمرسل..... 129
2- علاقة النص الغائب والمتلقي.....133
3-علاقة النص الوافد بالنص 135
أ- العلاقة الأيقونية..... 137
ب- العلاقة الإشارية.....138
ج- العلاقة الرمزية 138
4- التناصية والمعيار 140
أ- محور القياس الأفقي (الاختيار)..... 140
ب- محور الاستبدال العمودي (التأليف)..... 141
ج- المرجع والآلية التناصية..... 143
د-المستويات التناصية 144
5- إستراتيجية التفاعل النصي 146
أ - التناصية الأصل والامتداد..... 146
ب - التناصية التعيين والتضمين..... 148
الفصل الثالث السرد الروائي وجمالية الأسطورة
رواية "تزيف الحجر" لإبراهيم الكوني.....150
1- العرب والأسطورة..... 153

2- الأسطورة والرواية..... 155
3- نزيف الحجر الكتابة الأسطورة..... 161
4- أدبية التفاعل الأسطوري (القطب الفني والجمالي) 165
أ- التناصية (التداخل النصي)..... 166
ب- النص الأسطوري وتشظي الدلالة..... 167
ج - البعد العجائبي والغرائبي 168
د – النص الموازي وبينية الرواية الفنية والجمالية..... 171
1- التناصية والنص الموازي..... 171
2- الأيقونة الحجرية : الأثر وتشظي الدلالة 175
أ- كثافة الرمز الأسطوري الدلالة..... 176
ب- توظيف اللغة المحكية 177
ج- هيمنة البعد الأسطوري 179
2- نزيف الحجر الأيقونة الأسطورة قابيل أسوف 186
أ- الأسطورة ومنطق التبرير..... 192
ب- الأسطورة التحول 192
ج- سيمياء العنوان 198

الفصل الرابع

المتفاعلات النصية الدينية و أسلبة اللغات والخطابات 201
إبراهيم الدرغوثي:"القيامة الآن"

عبد الحميد بن هدوقة :" ريح الجنوب"

1- المفارقة وتعدد الأصوات في الخطاب الروائي.....203
أ- المفارقة والخطاب الروائي.....203
ب- تعدد الأصوات في الخطاب الروائي 206
3-المتفاعلات النصية في رواية "القيامة الآن"..... 209
أ- النصوص الموازية والمفارقة الساخرة..... 209
ب - أسلبة الخطابات(الديني والسياسي)..... 213
ج – التناصية والتعدد الدلالي..... 215
د- الخطاب الديني المنقول 215
هـ -امتزاج الأصوات والخطابات 216
4- العتبات النصية ومبدأ الخرق والتعريض 217
- العتبة النصية الأولى والتحول الدرامي للبطل 217
- العنوان ومبدأ المماثلة 220
- المتفاعل النصي والتقنية السردية..... 221
- المتفاعل النصي الديني والترسيب.....224
- التقابل الدلالي وتعدد الأصوات 226
5- الخطاب الروائي واللغة الأدبية.....231
أ- التناصية واللغة التعبيرية.....233
ب- تداخل اللغات والخطابات والمتفاعلات النصية.....240
ج- الخطابات المنقولة التامة والناقصة..... 243

4- عبد الحميد بن هدوقة والمتفاعلات النصية الدينية 246
رواية "ريح الجنوب"
النص الديني ومبدأ الهدم 247
النص الديني وتقنية لتبرير 249
النص الديني والمفارقة الساخرة 250
الخاتمة 257
قائمة المصادر والمراجع 260
الفهرس..... 273